خطوة في طريق طويل !!

بصدور العدد السابع والثلاثين من كتاب علامات الدوري ترتدي (**علامات**) ثوبها الذي يضم خطوط عشرة أعوام ، تمثل عمرها الذي بدأ ، ولايزال ، حافلاً بموضوعات نقدية كان التنوع والاختلاف أقل ميزاتها ، وقد جايلت هذه الموضوعات أحدث النظريات النقدية الحديثة ، وحملت أعمق المفاهيم النقدية التراثية ، وكأنها بذلك قد وضعت نموذجها الذي رسم ملامح شخصيتها التي تأبى التبعية ، وتصر على الإنتاج المعرفي الملائم للدخول إلى عتبات عصر جديد ، فكان انتشارها المعبر من المحيط إلى الخليج تجسيداً لتلك الصورة ، وتبديداً لخيوط الظلام وعتمة الانكسار .

ونظراً لما لهذه الموضوعات من آفاق تجسد الحداثة وظلال ضاربة في العتاقة ، فإن لتلقي الشعر في ثقافتنا العربية إشكالاته الدائمة وتحولاته المتعددة ما يوحي بثراء واختلاف ينهض من قاعدة الحوار والتسامح الثقافيين ، ما أدى إلى إنتاج أنماط الشعر المختلفة ، غير أن المتأمل في هذه النماذج التي وضعت قواعد لتلقي النص يجدها قد غيبت أكثر مما أبدت ، وسكتت أكثر مما أفصحت . ولعل منزلة الشاعر والموقف من الشعرية أبرز تلك الخطوط التي تكشف عن التجربة النقدية العربية القديمة والحديثة ؛ إذ يطل السؤال وتتعدد انبثاقاته : من الشاعر ؟ وكيف تتحقق شعريته ؟... ربما كان هذا السؤال مثل سابقه مثيراً للبحث عن الشعرية وحافزاً على استكناه العلاقة الدائمة التي تصل حد الاتفاق والمجاملة ؛ وتتجاوز إلى التوتر والانقباض ، على سبيل المثال ، كان العقاد يجيب على هذا السؤال ليكون ممن بنى رؤية جديدة تضع الشاعر

في منزلة أرقى من كونه انعكاساً لما يدور حوله فحسب ، ومحدداً بعض ملامح التلقي الشعري التي تنطلق من قواعد مدرسة الديوان ، يقول مخاطباً أحمد شوقي " فاعلم ، أيها الشاعر العظيم ، أن الشاعر .. من يشعر بجوهر الأشياء ، لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها ، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه ، وإنما مزيته أن يقول ما هو .. ليكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به ".!

أدرك العرب القدماء جوانب من هذه العلاقة التي تثير إشكالات تلقي النص الأدبي ، واعتادوا على الثناء على القصيدة التي تنال إعجابهم وتستحوذ على اهتمامهم ، منطلقين في ذلك من قاعدة نقدية شفاهية كانت موازية للإتجاه الشعري السائد . ولم يلبث أن تحول هذا النموذج إلى نموذج كتابي ، يتشظى بعد ذلك إلى نماذج منها ما يمتح من القديم الشفاهي ومنها ما ينكفيء على الحداثي المكتوب .

وبالعود إلى الموضوعات المطروحة في هذا الإصدار نجدها تصنع تاريخاً نقدياً لحركة نقدية ثنائية الاتجاه ؛ إذ تتوسل إلى التجديد والبحث عن آليات نقدية .. رسمتها الأقلام العربية في لوحة جديدة تسمح للمبدعين أن يبحثوا عما يريدون ؛ وتتيح لهم أن يحلقوا في فضاءات اللغة عبر نافذة (**علامات**) ؛ لتكون خطوة في طريق طويل يبحث عن شعرية النص ويتجاوزها .! تداعت فيه كثير من النظريات وقامت رؤى نقدية وغابت رؤى أخر عن ساحة التحليل النقدي ، متأثرة بتيارات مختلفة انبثقت من النص أو أطلت من خارجه . وكأنها تتجاوز بذلك العلاقة ذات البعد الأحادي التي أشار إليها القلقشندي " قد جرت العادة أنه إذا صنف في فن من الفنون أو نظم شاعر قصيدة فأجاد فيها أو نحو ذلك أن يكتب له أهل تلك الصناعة على كتابه أو قصيدته تلك بالتقريض والمدح ، ويأتي كل منهم بما في وسعه من البلاغة في ذلك " (صبح الأعشى ، ج ١٤ ، ص ٣٧٨).

هيئة التحرير

النسق المخاتل

الخروج على المتن *

عبدالله الغذامي

– ١ –

١ - الفرز الثقافي

في العصر العباسي الأول جرى فرز ثقافي تقررت معه الخريطة الثقافية العربية ، وإن كان آخر العصر الجاهلي قد شهد ميلاد النسق الثقافي الفحولي الذي تمت العودة إليه وتمثله مع مطلع العصر الأموي ، فإن مشروع التدوين في العصر العباسي قد اعتمد النموذج الجاهلي / الأموي ، حيث جرى تدوين النسق الشعري الفحولي مع ما يتبع ذلك من شعرنة للقيم ومن ترسيخ لصيغة الفحل الثقافي والاجتماعي ، كما وضحناها في الفصلين الثالث والرابع

ثم جرى مع عمليات التدوين المعتمدة على النموذج النسقي أن صارت عملية الفرز لكي تتميز ثقافة المتن ، متأسسة على جذرين جوهريين ومتماثلين ، أحدهما الجذر العربي المذكور ، والآخر هو الجذر الفارسي / اليوناني ، وهما معاً يقومان على ثقافة تراتبية ذات هرم فحولي يستند على الذات المفردة المستبدة المطلقة ، وعلى القطع بأولوية المعلم الأول وتبعة اللاحق والتعالي على الآخر ، وعلى كون من عدا الذات هامشياً لا قيمة له ، يتمثل ذلك في جمهورية أفلاطون التي هي قانون طبقي استبدادي وقطعي صارم في قطعيته وطبقيته ، ويتمثل أيضاً في المعطى الفارسي / الهندي الذي تقدمه نقولات وترجمات ابن المقفع في (الأدب الصغير والأدب الكبير) وفي (كليلة ودمنة) مما هو بيان في التراتب والطبقية الثقافية والسلوكية ، وهذه هي الجذور التي

شكلت المتن الثقافي مع فاتحة العصر العباسي ، وترسخت معـها القيـم الثقافية المشكلة للمتن .

وبما أن المتن قد تشكل وجرى فرزه فإن الهامش لابد أن يتشكل ويجري فرزه أيضاً ، وأول ما جرى هو تمييز الأعراب وإخراجهم ثقافيـاً وعرقياً ، حيث صاروا مادة خارج إطار الجد والمتـن ، وصـاروا فـي الهامش بوصفهم مادة للتظرف والتندر ، ومع الأعـراب جـاءت أقـوام أخرى من مثل ما نلحظه في عناوين كتب ورسائل الجاحظ ، كالسـودان والبرصان والنساء (الجواري)، ومن مثل الحيوان ، وهذه كلها عنـاوين تدل على الهامش ، وفي الوقت ذاته فإنها تدل ، بما أنها مـن مؤلفـات الجاحظ ، على اهتمام خاص من الجاحظ بالمهمش والمنسي ، وهذا مـا يستوجب منا وقفة تأمل لكون خطاب الجاحظ يقف كمثال وحيد يوضح لنا العلاقة بين المتن والهامش ، ويوضح لنا أساليب الهامش في تعامله مع المتن ، وسنتخذ من ذلك دلائل لنا في تفهم وسائل المعارضة الثقافية في مواجهة المتن ومقاومة محاولة تهميشها وإسكاتها .

١ ـ ٢ البيان الثقافي (المتن / الهامش)

يمثل كتاب الجاحظ (البيان والتبيين) نموذجاً لتجـاوز النسـقين الثقافيين ، يتحاوران في حال مـن الصـراع المكبـوت ، بيـن المتـن والهامش ، بين الثقافـة المؤسسـاتية المهيمنـة والثقافـة الشـعبية المقموعة، ولأمر هام ساد في كتاب البيان والتبيين أسلوب الاسـتطراد ، الذي هو خروج (على) المتن ، وليس مجرد خروج (عن) المتـن . وإن كنا فيما سبق ، وحسب قوانين النقد الادبي ، قد تعاملنـا مـع ظـاهرة الاستطراد عند الجاحظ على أنها مظهر أسلوبي يحتكـم لدعـوى قالـها الجاحظ نفسه في رغبته برفع الملل عن نفس القارىء ، وهذه دعـوى

يجب أن نتبين فيها مهارة الجاحظ في المخاتلة والمراوغة من أجل التحايل على الخطاب الرسمي والتظاهر أمامه بأن الامر لا يعدو أن يكون لعبة أسلوبية هدفها الإمتاع والتسلية ، ثم العودة بعد ذلك إلى الجد .

إن التدقيق في الأمر يكشف لنا أن وراء الاستطراد لعبة أخطر من مجرد الإمتاع ، بل إن الإمتاع جرى استخدامه كأداة للرفض والتعرية النقدية في صيغة ساخرة ومخاتلة .

وبما أن الاستطراد هو أهم علامات الخطاب في كتاب البيان والتبيين خاصة ، وبما أن هذا الكتاب يمثل في ظاهره الثقافة المؤسساتية ويناقح عنها ويقدمها على مستوى المتن وعلى مستوى النية الجادة ، بما أن هذا هو المعلن في الخطاب ، إذن ماذا عن النص الاستطرادي المحاور ، وما علاقته بالمتن ، هل هي علاقة تكامل أم علاقة تناسخ ، وهل هي في هزلها الظاهري وفي إمتاعيتها المزعومة ، هل تتآلف مع المتن أم تتقاطع معه ...؟!

إن ثبت لنا أنها تتقاطع مع المتن وتنسخ دعواه أطروحته ، فهل سنظل نقبل حيلة المؤلف بأن الاستطراد مجرد تسلية لتبديد ملل القارىء..؟ أم أننا سنرى في الاستطراد قيمة ثقافية معارضة تتوسل بالسخرية وباللاجدية لكي تمرر معارضتها للنسق المهيمن ، فتقوضه عبر لعبة السخرية ، ومن ثم فإن المؤلف يتوسل بالاستطراد لكي يتمكن من العبث بالنسق دون ملاحظة من الرقيب الثقافي المؤسساتي ...؟

إننا أمام حالة ثقافية فريدة ومتطورة في إتقانها للعبة المعارضة حيث تتخذ من المضمر النصي وسيلة للإفصاح عن المكبوت وعن معارضتها للنسق المهيمن ، وهنا نحن في مثال الجاحظ أمام تمثل فعلي لحال الخطاب بين نسق ظاهر ونسق مضمر ، وهما في وضع تناقض وتناسخ ، فيما بين المتن والهامش ، كما وضحنا نظرياً عن مفهوم

الدلالة النسقية في الفصل الثاني ، وكما سنوضح تطبيقا فيما يلي من قول .

- ٢ -

٢ - ١ الحكاية الناسخة

يروي الجاحظ حكاية عن امرأة أعرابية اسمها (غنية)[1] كان لها " ابن شديد العرامة ، كثير التلفت إلى الناس ، مع ضعف أسر ، ودقة عظم ، فواثب مرة فتى من الأعراب ، فقطع الفتى أنفه ، وأخذت غنية دية أنفه، فحسنت حالها بعد فقر مدقع ، ثم واثب آخر ، فقطع أذنه فأخذت الدية ، فزادت دية أذنه في المال وحسن الحال ، ثم واثب بعد ذلك آخر ، فقطع شفته ، فلما رأت ما قد صار عندها من الإبل والغنم والمتاع والكسب بجوارح ابنها ، حسن رأيها فيه فذكرته في أرجوزة لها تقول فيها :

أحلف بالمروة يوما والصفا أنك خير من تفاريق العصا "

ترد هذه الحكاية في كتاب العصا ، وهو واحد من أهم مباحث الجاحظ في البيان والتبيين ، وهي حكاية تضمر أشياء كثيرة في علاقاتها مع النسق ، وفي التقاطع بين الهامش والمتن ، سنعرض لها هنا .

٢ - ٢ المأزق النسقي

هذه الحكاية جاءت من باب الاستطراد الذي هو ديدن الجاحظ في البيان والتبيين ، والمتن هنا هو العصا ، ولقد خرج الجاحظ على

الحديث الجاد عن العصا ، ليأتي بهذه القصة ، وهي قصة تـــرى أنـــها تحمل دلالات على كيفية حركة الجاحظ في تعامله مع المتن وفي وضـــع المتن والهامش في مواجهةسافرة ، وأول علامات هذه المواجهة هو مـــا يمكن أن نلاحظه من لعبة المكاشفة ضد المنطـــق النســـقي . والمنطـــق النسقي يتكىء على نوع من الخطاب الذي يقول ما لا يفعل بـــه ، وبـــه تكون الدلالة غير منطقية ولا واقعية ، وهذا بالضبط هو ما تفضحه هـــذه الحكاية ، فبطلة الحكاية اسمها (غنية) ولكن هذه الغنية فقيرة مدقعـــة ، وهذا مأزق لغوي يعري منطق اللغة ونسقيتها ، من حيث انشطار الدلالة بين الاسم والمسمى ، فالغنية ليست غنية ، كما أن الفقيرة ليست فقيرة، إذ جرى حجب فقر المرأة عن الأنظار مذ كان اسمها غنية ، مـــع أنـــها ليست غنية . وهذا المأزق اللغوي النسقي هو ما راحت الحكاية تحـــاول معالجته ، ولكنها تعالجه بطريقة ساخرة، مما يجعلها تمعن في الســـخرية من النموذج المؤسساتي في التعبير ومن مؤسسة المجاز التي تسمح بأن تدل المسميات على غير ما تعني ، ولا تقيم علاقة منطقية بيـــن الاســـم والمسمى ، وليس يعني المؤسسة المجازية أن تكون المرأة غنيـــة أو لا تكون ، وقد منحتها هذا الاسم ، كما لا يعنيها أن تعلن عن فقرهـــا عـــبر نظام التسمية ، فالمجاز والحقيقة شيئان غير متلازمين ، وهنـــا يـــأتي الجاحظ الساخر ليوظف الاستطراد في مواجهة المتـــن ، ويجلـــب هـــذه القصة التي ستتولى تصحيح الخطأ اللغوي وتحول المرأة إلى امرأة غنية فعلاً ، اسماً ومسمى.

ولكن كيف تفعل ذلك ...؟

إنها تفعله بطريقة تمعن في السخرية والفضح في مواجهة المتن فتأخذ رموز المتن كلها وتضعها تحت المبضع . وتجلب فتى ذكراً وتـــأخذ أكثر الواجهات الذكورية وهي الوجه ، فتأخذ في تقطيعه إرباً ، ثم تعـــري

لغة الذكر ، فهو فتى عَرَامة ، أي أنه سليط اللسان يتطاول في القول مع التباهي بنفسه ، والتعرض للآخرين ، وهذه هي صفات النسق الشعري الذي يوظف اللغة كقيمة ذاتية سلطوية تقوم على الادعاء والاعتداء اللفظي، وكأن الحكاية هنا ترسم صورة هزلية للفحص النسقي / الشعري عبر صيغة ابن غنية ، ثم عبر وضعه في امتحان صارم لمواجهة دعواه وتحمل تبعات سلاطته وتسلطه .

وتمعن الحكاية في سخريتها من النسق الفحولي ، فهذا الولد العرامة يأتي لا كإنسان بل كمجرد ولد للمرأة غنية / الفقيرة ، يأتي الفتى بلا اسم ولا لقب ولا صفات غير صفة واحدة هي كونه عرامة ، وعدم التخصيص يعني تعميم المثال وإضمار السخرية من النموذج الذكوري المتكىء على سلطة البلاغة وقوة الادعاء .

ويجري تقطيع الوجه المذكر لمصلحة المرأة ولمصلحة وإعادة القيمة العملية للغة ، من أجل أن تكون كلمة (غنية) ذات مدلول حقيقي ، مع ما يحمله ذلك من تعمد للعبث بالوجه المذكر ، وهو تقطيع يتماثل مع ما يفعله الجاحظ حينما يمزق المتن لمصلحة الهامش فيستطرد واصفاً الاستطراد بأنه لإزالة الملل عن القارىء ، أي أن المتن ممل والاستطراد ممتع . والمتن ممل لأنه رسمي ومؤسساتي ونسقي ، والخروج عليه يصبح من باب تقطيع النسق والسخرية منه . كما إن القصة تتضمن الانتصار للانثى المهمشة مذ جاءت صياغة الحبكة لصالح المرأة ، وذلك ما يؤكد أن الاستطراد خطاب نقدي يعري عيوب الرمز النسقي ، في ذكوريته وفي ادعائه اللفظي وفي مفارقته ما بين القول والفعل ، وتسعى الحكاية إلى إصلاح الخلل في التركيب النسقي من أجل الانتصار للمنطقي والإنساني .

٢ ـ ٣ العصا الرمزي

هذه الحكاية جاءت من باب الاستطراد والتظرف ، وسط (كتاب العصا) في البيان والتبيين للجاحظ ، والعصا وثقافة العصا جاءت أصلاً في مساق الدفاع عن الثقافة العربية ورموز هذه الثقافة ، ومن أهم هذه الرموز يأتي العصا التي راح الجاحظ يعدد مزاياها ويصف وظيفتها ويؤكد على أهميتها وعلى أبعادها الدلالية البلاغية / الفحولية بوصفها رمزاً وبوصفها علامة نسقية .

وبما أن الحكاية ترد في كتاب العصا ، والعصا يمثل رمزاً ثقافياً، له علاقة عضوية بالمفهوم النسقي لشخصية الفحل ، فإننا نقف - أولاً - على الأبعاد الدلالية الرمزية للعصا وعلاقة ذلك بنظرية البيان ، حيث يقوم كتاب العصا على مفهوم مركزي في نظرية البيان ، فالعصا آلة بلاغية ، بل هو ركيزة البلاغة والبيان ، ومن دونها لا يكون البيان . وقد قال عبدالملك بن مروان : لو ألقيت الخيزرانة من يدي لذهب شطر كلامي[٢] . وقبله أدرك سحبان وائل إن لسانه قاصر وذهنه معطل ما لم يمسك العصا بيده ، فينطلق بليغاً ضارباً في القول والبيان بسبب هذه الآلة السحرية ، وقد عجز عن الاسترسال في الخطابة حينما طلب منه معاوية ذلك، لأنه لم يكن يحمل عصا ، ولم يتمكن من الانطلاق في خطبته حتى أحضروا عصاه من البيت بعد أن جرب عصا أخرى معارة لم تفد في تحريك قريحته[٣] ، ولما حضرت عصاه راح يخطب النهار كله .

والعصا كمال وتكميل ، ذلك لأن الأبدان قاصرة بما أنها محدودة فإذا أمسكت بالعصا طالت الأبدان بعد قصر ، وتقوت بعد عجز وامتد اللسان ليكون طويلاً وبليغاً . كما أن حمل العصا دليل على التأهب للخطبة والتهيؤ للإطناب[٤] .

إنها العصا ومفعولها الزيادة والتكميل " ومن شأن المتكلمين أن يشيروا بأيديهم وأعناقهم وحواجبهم ، فإذا أشاروا بالعصا فكأنهم قد وصلوا بأيديهم أيادي أخر - البيان ٤٤٤ "، و" كل ما زادوه في الأبدان ووصلوه في الجوارح فهو زيادة في تعظيم تلك الأبدان ... وذلك أهيب في القول وأهول في الصدور وأعظم في العيون - ٤٤٥ ".

والعصا هنا قيمة فحولية فهو زيادة في لسان الخطيب وفي جسمه ، ولا تتأسس فحولة اللغة وبيانية البيان إلا بواسطة العصا ، ولولا العصا لما بقي سوى نصف عبدالملك بن مروان ، أي نصف التاريخ ونصف الدولة ونصف الرجولة ، كما ينص الاقتباس المذكور أعلاه ، وماذا ستكون عليه حال سحبان وائل لو لم تكن له عصا ...؟!

وهذا بالضبط ما يسعى الجاحظ في البيان والتبيين إلى تأسيسه في ذهن القارىء عبر متن الكتابة ، حيث يجري تقديم العصا في كتاب خاص بها ، وترسيخها كقيمة فحولية بيانية لا تتحقق الرجولة والخطابة إلا بوجود العصا ، وفقدانها يكون علامة نقص وعيٍّ . وستكون القاعدة البلاغية والقانون الثقافي أن لا بيان بلا عصا ولا كمال بلا خيزرانة .

ولاشك أن سخرية العصا قد تأسست تبعاً لذلك في الذاكرة الثقافية وفي المخيال الإبداعي ، حتى لقد صارت العصا والعمامة علامتين سحريتين لهما فعل إعجازي وخوارقي ، وبهما يدرك الرجل كل غاياته التي يعجز عنها إذا لم يك صاحب عصا وعمامة . وحكاية حسن البصري في ألف ليلة وليلة شاهد ثقافي على ذلك حيث تأتي (الطاقية والقضيب) ليكونا الأدوات السحرية التي تهبّ لنجدة حسن البصري ومساعدته على استرداد زوجته الهاربة منه إلى عالم الجان الذين هم أهلها الأصليون وكان قد خطفها من قبل رغم إرادتها ولما تمكنت من الهرب عادت إلى عالمها الخفي ، واستحال على حسن أن يسترد زوجته

الجنية في البدء ، غير أنه لما حصل على طاقية وقضيب (عصا) تمكن من استرداد زوجته الجنية. وبذا فإن فحولة البصري ظلت خارج الفعل والتحقق إلى أن أمسك بالعصا والطاقية السحريتين(٥).

ولكن ما الذي منح العصا هذه القيمة السحرية ...؟

إن الجاحظ يدرك أنه ليس بين الكلام والعصا سبب (البيان ص ٣٩٨). ولكنه في الوقت ذاته يلمس البعد السيميائي الذي يجعل العصا ذات دلالة جوهرية فالعيدان جواهر وهن جواهر كجواهر الرجال ، كما يقول (ص ٤٣٣) فهي هنا تنتسب إلى سلم القيم الطبقية / الفحولية ، من حيث الرتبة والهرمية ، وليس كل عود بذي شأن ،ولذا تتفاوت العيدان كتفاوت الرجال ، وليس كل رجل فحلا ، وما كل لسان بليغاً ، وكذا فليس كل عصا بذات جاه وشرف ، ولكن إذا ما اجتمع الشرفان ، شرف الفحولة وشرف جواهر العيدان فهنا يكون البيان بشطريه كاملاً غير منقوص .

ولا يتم التعرف على وجه المجد وشرف الفحولة إلا عبر هذه العلامة الفارقة " ولكل جنس سيما ، ولكل صنف حلية وسمة يتعارفون بها - ص ٤٣٣ ".

وبما أن العصا من جواهر العيدان فإنها تكون بذلك رجلاً فحلاً ، وتكون علامة على جنس ، وهي حلية وسمة ولذا فهي عضو يضاف إلى عضلية الرجل وجثمانه الفحل والعصا يد أخرى (ص ٤٤٤) هي أداة لتضخيم الفحولة وتكبير الذكورة . والعلة تكون في فعل التهويل .

على أن لعبة التهويل التي يشير إليها الجاحظ (ص ٤٤٣) هي لعبة بلاغية خطابية تتوسل بالتأثير السيميائي لإحداث الرهبة في النفوس ولإظهار الذات بمظهر تهويلي يغطي على نواقصها ويمنحها كمالاً

ظاهرياً، أو عرامة لفظية ، بزيادة بلاغية وعضلية بما أن العصا امتداد للجسد ، وبذا يتمدد الجسد مع مزيد من الحركة الحرة التي توفرها العصا بالتهويش والتلويح ويتضافر ذلك مع جهوية الصوت لكي يتمدد سلطان اللفظ ويغطي أفق الاستقبال ويملأ الفضاء الصوتي . وهنا يكون الخطيب وتكون الخطابة كامتداد للرهبة الشعرية .

هذه هي العصا في المتن البلاغي ،

ولكن ماذا عنها خارج هذا المتن ...؟

هنا تأتي حقيقة أخرى لا تنافس الحقيقة الأولى فحسب ، بل تكاد تلغيها وتقوضها ، وذلك حينما أخرج الجاحظ العصا من المتن إلى الاستطراد ، وجعلها مادة للتظرف والسخرية ثم حولها إلى الهامش بعد أن كانت متناً . وهذه هي لعبة المتن والهامش لدى الجاحظ ، كما يجب علينا أن نتوقف ونسأل .

٢ - ٤ أيهما الأصل ....؟

في حالة الجاحظ يحق لنا أو ربما يجب علينا أن نتساءل عن أيهما الأصل الكتابي عنده ، أهو المتن أم الهامش ..؟

وهل كان الجاحظ يستطرد خروجاً عن المتن ، أم أن المتن عنده كان وسيلة يتوسل بها كي يخرج إلى الهامش من تحت المتن ، ومن ثم لا يكون المتن إلا قناعاً يتوسل به لغرض أبعد من مجرد تسلية القارىء...؟

لقد كان الجاحظ يقول في علنه إنه يستطرد لكي يسلي القارىء ويزيل عنه الملل ، غير أننا نجد من المبررات ما يكفي لكي نتساءل عن وظيفة الاستطراد عنده ، وعما إذا كان لهدف أبعد من الدعوى

المعلنة ، خاصة أن الاستطراد يحدث في كتاب البيان والتبيين أكثر من غيره ، بل إنه لا يوجد في أعماله التي يتعامل فيها مع القضايا المهمشة كالبخلاء ورسائله العديدة .

على أن حكاية (غنية) تدفع إلى طرح هذا التساؤل ، هذه الحكاية التي جاءت وكأنها مجرد استطراد وإمتاع ، غير أنها تحمل جرثومتها النصوصية الخاصة التي سوف تقتل النص الاصل ، أو ما نسميه المتن ، وكأنما جاءت لتلغي الخطاب المؤسساتي وتزرع بدلاً عنه خطاباً آخر ، خطاباً كان هامشياً واستطرادياً ، ولكنه سيصير أصلاً ومتناً عبر مفعوله المخاتل للفعل النسقي .

وما علينا إلا النظر وإعادة النظر .

وها هي صيغة (تفاريق العصا) التي جاءت الحكاية متفرعة عنها ، وقد خرج الجاحظ عن الحديث عن العصا في حال كماله إلى العصا في حال تهمشه وتكسره إلى فتات هي التفاريق ، ويتحدث الجاحظ عن تفاريق العصا ناقلاً جواب ابن الأعرابي الذي سئل : ما تفاريق العصا ..؟ فقال : " العصا تقطع ساجوراً وتقطع عصا الساجور فتصير أوتاداً ، ويفرق الوتد فتصير كل قطعة شظايا ، فإن كان رأس الشظاظ كالفلكة صار للبختي مهاراً - وهو العود الذي يدخل في أنف البختي - وإذا فرق المهار جاءت منه تواد "(٦).

إذا أخذنا هذا الكلام بالاعتبار وتصورنا تحول (العصا) من الوحدة والكمال إلى (التفاريق) ، ثم انطلاق الجاحظ بالحديث عن العصا في حال تهشمها وعن فوائد هذا التهشم ، فكأنما ذلك إشارة إلى تفتت المتن إلى الهوامش ، وتحوله من الكتلة الصلدة ذات الوجه الواحد إلى الوجه المفتت ، حيث هو الأفود والأنفع .

على أن مشهد هذا الرمز الفحولي يتمزق ، كما تمزق وجه ابن غنية ، ويتحول إلى تفاريق ، جعله عملياً أولاً ، ثم إنه أخرج الرمز من سياق إلى سياق آخر مغاير ومخالف .

السياق الأول هو المتن حيث المجد البلاغي للعصا ، والثاني هو الاستطراد حيث يتكسر شرف العصا ، وبدلاً من كونها قيمة بلاغية وخطابية صارت سواجير ، وقد ذكر الجاحظ أن السواجير تستعمل للكلاب (ص ٤١٤).

يحدث هذا التبادل للرمز ما بين فحولة المتن وكلاب الهامش .

ثم إن العلاقة ما بين العصا ووجه الرجل من جهة، والعرامة - وهي ضرب من ضروب البلاغة الأنانية - من جهة أخرى ، لهي علاقة ذات مدلول حاد على تحول غير تلقائي وغير بريء ، وازدواج الخطاب هنا ما بين متن واستطراد أو ما بين متن وهامش حيث نجد ثقافتين متعارضتين تنقض إحداهما الأخرى ، وكأن الثقافة هنا تتحرك ضد ثقافتها ، ضد ذاتها صار الاستطراد ناقضاً للهامش ومضاداً له . وكأن الاستطراد ما جاء إلا ليقلب وجه الخطاب ويدير وجه الثقافة ، وهي حركة ماكرة ربما تشير إلى استراتيجية ثقافية تهدف إلى مقارعة الخطاب بالخطاب والمتن بالهامش ، وبالتالي فهي حركة ناسخة تنسخ وتلغي ، تقول وتشطب ، تثبت وتنفي ، ترفع وتخفض ، على غرار الأسلوب البلاغي بالذم بصيغة المدح .

٢ - ٥ تاتي فكرة (التقطيع) على أنها شفرة مركزية في حكاية المرأة الفقيرة غنية ، فالوجه المذكر يتحول إلى قطع وتفاريق ، فالأنف والأذن والشفة تتساقط في الحكاية عضواً بعد عضو ، كما أن العصا تتحول إلى تفاريق وقطع مبعثرة . والطريف أن العصا والوجه معاً يصبحان

مفيدين ونافعين بعد تحولهما إلى تفاريق ، وهما غير نافعين في حالة بقائهما سالمين .

وتبدأ المسألة مع عقدة (العَرَامة) وهي الشراسة اللفظية وطول اللسان ، والعرامة شراسة ذكورية تتخذ المقدرة اللغوية ذريعة للعبث والمشاكسة ، ولكنه عبث ادعائي ، قول بلا فعل ، كما هو النموذج الشعري . إنها صورة عن البلاغة في وجهها السلبي ، وهكذا يظهر الولد ابن غنية بهذه الصورة حيث يمتلك لساناً حاداً وبليغاً وتكتمل فيه صفات ثلاث هي : الذكورة / البلاغة / عدم النفع .

ومن هذه الصفات تظهر نوايا السخرية من النموذج البلاغي الذكوري الرسمي الذي هو النموذج الفحولي / الشعري . ويجري عرض الغلام بوصفه رمزاً هزلياً على تلك البلاغة ، يجري تعريضه للواقع المعاشي الفعلي كي ينفضح النموذج بما أنه غير نافع وبما أنه عاجز ، ولا يملك سوى الادعاء اللفظي .

وهو لم ينفع أمه الفقيرة ، مع أنه قد عرِم أمه أي شرب لبنها، من قولهم عرم الصبي أمه ، أي رضعها[٧]. ولكن عرامته تحولت إلى فعل سلبي جلب الضرر له وللناس ، لولا أن الحكاية قلبت الموازين وحولت الضار إلى نافع .

بدأ النفع مع التقطيع ، تقطيع الوجه ، ومع كل قطعة كانت الأم تأخذ الدية ، فاخذت دية الأنف ، وهي دية كاملة حسب الحكم الفقهي في أخذ كامل الدية عن العضو الذي لا مثيل له في الجسم ، وأخذت دية كاملة أخرى عن الشفة ، مثلما أخذت نصف دية عن الأذن ، بما أن في الجسد أذنين ، أي أنها حصلت على ديتين ونصف ، أي ما يعادل قيمة الولد مرتين ونصف ، ولو قتلوه مرة واحدة ما جاءها سوى دية واحدة ،

إنها هنا وبهذه الطريقة أثمن وأنفع ، ولقد بقي الولد حياً في الحكاية ، وبالتالي فهو مهيأ كمصدر لمزيد من الديات مادام أن فيه أعضاء قابلة للقطع من دون أن يموت . واغتنت غنية الفقيرة ، من بعد إدقاع وشبعت من بعد جوع ، وقالت كلمتها عن ابنها إنه خير من (تفاريق العصا).

هنا ومع هذه الكلمة تبدأ عمليات الترميز الثقافي ، فالذي يجري تمزيقه هو (الوجه) والوجه تحديداً دون سائر الأعضاء . وفي الوجه يجري تقطيع الأنف والأذن والشفة . ولو تأملنا في ذلك لوجدنا أن الممزق هنا هي أدوات الحلية البلاغية ، والخطيب الذي يفقد أنفه وشفته سوف يكون ذا وضع مضحك وباعث على الاستهزاء ، ولسوف تتضاعف الصورة الهزلية لهذا الخطيب إذا ما كان مقطوع الأذن . ولك أن تتصور المنظر المضحك لخطيب مقطوع الأذن والشفة والأنف ، من حيث المظهر ومن حيث أثر ذلك على اللغة وصوت الخطيب ، وتتزايد السخرية مع العصا المتهشمة إلى تفاريق . والحكاية تقدم لنا هذه الصورة الهزلية دون أن تقطع دابر الخطابة الفحولية إذ إنها قد أبقت على اللسان دون مساس . فاللسان هو أداة ابن غنية لكي يمارس عرامته ، وهي عرامة لولاها لما حصل التقاطع النسقي ، ولذا تقطعت أوصال الوجه الأخرى دون اللسان .

هنا تأتي علامة الربط بين العصا والوجه ، وبينهما والعرامة لتكون باباً للسخرية من المتن الرسمي . ذلك بما أن الوجه المذكر هو العلامة الثقافية على المتن وتأتي العصا بوصفها علامة مساعدة تكتمل بها أداة الفحولة والبيان . وإذا ما جرى تقطيع الوجه والعصا وتحويلهما إلى (عرامة) فإننا أمام مشهد يقول بلا نفعية هذا الرمز ومن ثم جواز السخرية منه ، ولا يتحول هذا الرمز إلى علامة مفيدة إلا عند تقطيعه وتحويله إلى تفاريق .

والعصا والوجه في خطاب الجاحظ هما شيء واحد ، كما نستخرج من عرضه في (كتاب العصا) حيث تبرز العصا بوصفها علامة ثقافية رمزية فهي شطر الكلام وهي لب الخطابة والبلاغة ، هذا ما يقوله المتن كما يقدمه الجاحظ ، غير أن الهامش يأتي بحركة مستديرة ليغير وجه الخطاب فيمزق الوجه ويهشم العصا ، وينتصر لثقافة البسطاء والفقراء على حساب ثقافة النسق .

أهي مسعى لقتل الخطيب ، مثلما قتلت صحيفة المتلمس الشاعر، كما عرضنا في الفصل الخامس ...؟!

إن كتاب العصا للجاحظ هو في حقيقته الرسمية كتاب في الخطابة ، وليست العصا إلا علامة بلاغية خطابية ، بالمعنى الإيجابي حسب ظاهر الأمر ، ومن هنا فإن تمثيل العصا بالوجه ، وليس بأي عضو ذكوري آخر - كما هو الافتراض الأقرب - يوحي بشيء يلامس الخطابة تحديدا ، لاسيما وأن الأعضاء التي جرى تقطيعها هي من حلية الخطيب والبليغ .

ولاشك أن الثقافات كلها تحمل لنا قصصا وحكايات عن تقطيع يجري ضد الجسد المذكر ، ويمس أكثر ما يمس عضو الذكورة منذ أيام عناة الكنعانية وخصيها للرجال[8]. وتلك مسألة تعودت عليها الثقافات ، ولكننا هنا أمام تحول وانصراف جذري ، فالعصا وجه مذكر . وهي ، أي العصا ، في الوقت ذاته رمز بلاغي ومتن ثقافي ، وإذا ما جرى تحويل ذلك إلى مشبه به مثير للضحك لأنه غلام عرامة وغير نافع ، وجرى تقطيع هذا الوجه مع ربط ذلك كله بتفاريق العصا ، فإن إعادة قراءة الخطاب الثقافي عند الجاحظ تستدعي الأسئلة والافتراضات بقوة وتحد.

وإن كان العرب يقولون في أمثالهم إن الفحل لا يرغَّم أنفه[9] إلا

أن الحكاية هنا رغمت أنف الفحل ، وبصورة هازئة وساخرة . ولم تظهر فوائد الوجه والعصا إلا بعد هذا الترغيم .

فهل هذا يعني أن تهشيم الرمز الواحد وتفريقه إلى مجموعة رموز ، هو ما يؤدي إلى النفع ، ومن ثم تحويل المتن إلى منظومة متعددة مما كان في عرف الأصل مجرد هوامش ومحقرات ...؟ على أن اهتمام الجاحظ بالهامش في كتبه ورسائله يساعد على تبين وجاهة التساؤل .

إن للحكاية وجوهاً من التأويل تجعلها نافذة مواربة يستطيع الدارس أن يتسلل منها إلى دار الجاحظ فيرى أشياء لن يراها لو داخل من الباب الرسمي .



- ٣ -

لعبة الاستطراد أو طرد المتن

يستطرد الجاحظ كي يطرد المتن ، بوصف ذلك أحد أساليب المعارضة المخاتلة ، وتبدأ اللعبة - أولاً - بواسطة الانحراف بالكلام عن وجهته وتوجيهه نحو انعطافة ذهنية وثقافية مختلفة ومخالفة للمتن. ثم ينعطف الكلام مرة أخرى نحو وجهة ثانية تتولد عن الأولى . وفي هاتين الحركتين يرتحل الخطاب بعيداً عن المتن ، وهو ابتعاد ذهني وثقافي يفضي حقيقة إلى إلغاء الأصلي والسخرية منه ويؤدي إلى إحلال قيم ثقافية بديلة ومنافسة .

فنحن في كتاب العصا نقرأ أقوال الجاحظ واقتباساته عن العصا الفحل ، ثم ينحرف بنا الخطاب باتجاه قول سائر عن (تفاريق العصا)

وما إن يأخذ الجاحظ بشرح القول حتى ينحرف ثانية إلى حكاية عن المرأة الأعرابية الغنية / الفقيرة ، ويعقد القرينة الاستطرادية بين الحكاية والقول في عقدة سردية تشويقية وتتابعية . ويدخل الكتاب بعد ذلك إلى مجموعة من الحكايات عن العصا تتالى واحدة بعد أخرى ، وكلها تفيض بالطرائف الساخرة مما يلغي رسمية المتن وجديته ، وتحتل السخرية واجهة الخطاب وكأنما هي غايته وجوهره . وهنا يجري تهشيم الجذر الذي يقوم عليه المتن .

والجاحظ في هذا كله لا يبتكر شيئاً من عنده ، إنه فحسب يستضيف الأعراب والشعبيين والصعاليك والظرفاء والهامشيين ، ويضعهم بجانب البلغاء والوجهاء ، ثم يسمح للهامشيين بأن يتكلموا بلغتهم وبحكاياتهم وبهواجسهم ، ويترك حكايات الناس تزاحم أقاويل البلغاء والخطباء والوجهاء ، وهنا ستكون الغلبة للحكاية على البلاغة ، وستكون للهامش على المتن .

وهذا ما يجعلنا نتساءل عن نوايا الخطاب وعن مشروع النص واستراتيجيته . وهو تساؤل يفضي بنا إلى الزعم بأن الجاحظ لا يكتب المتن ويقصده بقدر ما يكتب الاستطراد ويهدف إليه ، وهو يستحضر المتن لكي يضعه في مواجهة هزلية مع الهامش ، وهو إذ يضرب هذا بهذا لا ينحاز إلى واحد دون الآخر ، ولكنه يدع القصص والحكايات تتكلم، مستخدماً لذلك كل الحيل السردية مع الاستعانة بالسخرية كأداة نافذة وفعّالة ، وهذا ما يغلب جانب الهامش إذ إن الهامش هو الأقرب للسردية الساخرة ، مما ينشأ عنه نوع من التعاطف القرائي ويميل القراء إليه لما إمتاعيته ، وتتحول شخوص الحكايات إلى صور حية ومألوفة ومحببة ، فيتعاطف معها القارىء ، وبذا ينتهي الخطاب مع القارىء ليكون خطاباً مضاداً ومعارضاً وخطابياً نقدياً ساخراً .

هذا صراع تتولاه الثقافة بحضور أنساقها المتضاربة المتن منها والهامش ، ولكن ذلك كله من إنتاج مخرج مسرحي ماهر اسمه أبو عثمان بن بحر الجاحظ ، الذي أفلح في التحليل على المتن حتى تمكن من اللعب والسخرية ، وتوسل لذلك بالاستطراد الممتع في مقابل المتن الممل .



الهوامش

١) السابق ٣/٤١٤ .

٢) السابق ٤١٤ .

٣) السابق ٤٤٥ .

٤) السابق ٤٤٤ .

٥) ألف ليلة وليلة ٤/٧٢ وما بعدها .

٦) البيان والتبيين ٣/٤١٤ .

٧) المعجم الوسيط (ع ر م) .

٨) محمد خياطة : المرأة والألوهة ٦٣ دار الحوار ، اللاذقية ١٩٨٤ .

٩ - البيان والتبيين ٣/٤١٢ .



* * *

المتنبي شاعر

رد على مقال راشد المبارك

رشـيـد يحيـاوي

مفارقة المبارك

هل المتنبي شاعر ؟ إن طرح سؤال كهذا قد لا يكون له ما يبرره في العصر الحالي . لأن المتنبي رسخ شعريته في الطبقات المترسبة من التلقي الشعري . وحتى لو وضعنا السؤال المطروح في المحك ، فليس من الضروري أن نجد الإجابة عنه في شعر المتنبي ذاته، لأن تاريخ تلقيه يؤكد علو مكانة المتنبي عند القراء المتعاقبين بتعاقب عصور الشعر العربي وحقبه .

وتاريخ تلقي الشعر العربي وإن كان وجود رافضين لشعر المتنبي ، فإن هؤلاء وهم - على الجملة - صنفان ، يجب أن يراعى في موقفهم خصوصيته . فالصنف الأول رفض شعر المتنبي لأسباب شخصية. ومعظم أصحاب هذا الموقف من معاصري المتنبي ، وبذهابهم لم يعد لمن يقتفي أثرهم حجة . والصنف الثاني رفض شعره لأسباب مذهبية شعرية . وموقف هؤلاء إنما يرجع لمبدأ تعدد التلقيات والمذاهب والاختيارات الشعرية . لا لإبطال شعرية المتنبي ضرورة لأن شعريته كان لها أيضاً مناصرون وجدوا فيها ما يستجيب لذائقاتهم وآفاق توقعاتهم ، وما يشبع حاجاتهم الجمالية الشعرية والصنفان معاً ، كان لهما مبررات وحجج . غير أن جملة ما تعللوا به ، إن أسقطنا مثيله على غير المتنبي من الشعراء ، أبطلنا وجود شعر عربي أصلاً .

ما يهمنا في هذه المقالة ، ليس شعر المتنبي في حد ذاته أو

تاريخ تلقيه ، وإنما إحدى المفارقات التي تبدت لنا في موقف قارىء "معاصر"، قرر فجأة أن يخالف ما أثبته تاريخ تلقي شعر المتنبي ، فأعلن أن المتنبي ليس بشاعر . وصاحب هذا الموقف هو الباحث الدكتور راشد المبارك . وقد عبر عن رأيه في بحث نشر على جزءين في مجلة – العربي – الكويتية قبل مدة غير يسيرة . ووجه المفارقة في رأي الدكتور المبارك ، أنه ليس من الصنف الاول المعاصر للمتنبي العادي له لأسباب شخصية ، وليس من الصنف الثاني المختلف معه اختلافاً مذهبياً ، لأنه عاشق للشعر القديم على إطلاقه بما فيه بعض شعر المتنبي . فما مبرر موقفه ؟ هل هو مخالفة لأجل المخالفة ، أم مخالفة قائمة على أسباب شخصية من نوع جديد ؟.

ينقسم بحث الأستاذ المبارك إلى قسمين ، خصص الأول لكتاب محمود محمد شاكر عن المتنبي ، وخصص الثاني لكتاب " الوساطة " للقاضي الجرجاني . غير أنه تطرق في سياق عرضه لموقفه ، لجملة من المسائل محورها نقطة واحدة هي الهجوم على المتنبي و" صاحبه " محمود شاكر . ونحن نتتبع آراءه ومسائله في نقط .

والدكتور راشد المبارك ، يحمد له أولاً أنه قارىء للشعر ، وهذه ميزة محمودة في هذا العصر تحديداً . كما يحمد له ثانياً أنه صاحب اهتمام بالفكر والثقافة ومشجع عليهما . كما يظهر من تنظيمه " ندوة الأحد " ببيته . ويحمد له ثالثاً ، أنه صاحب رأي لم يتردد في التعبير عنه رغم ما فيه من مخالفة للسائد . غير أن حب الشعر والثقافة والفكر أمر ، والكتابة عن ذلك دون عدة وموضوعية ، أمر آخر قد يوقع صاحبه في التناقض ويخرجه عن مذهبه فتتهافت حججه وينصب دلائله في غير محل النزاع . وهذا تحديداً ما انتهى إليه بحث الدكتور راشد المبارك .

أهل الاختصاص

بدأ الدكتور المبارك بحثه بسؤال عريض طويل ، لعله أطول وأعرض من شخصية المتنبي نفسه . إذ تساءل عن سبب شهرة المتنبي، هل هو المصادفة أم قدرة الذات ، وكيف السبيل إلى معرفة نبوغ المتنبي الذي بوأه مكانته المعروفة ؟ إنه تساؤل من شقين نرى فيهما فتحاً جديداً في الدرس النقدي . ولو أن طارحهما توفق في الإجابة عنهما لحقق – في تقديرنا – شهرة قريبة من شهرة المتنبي ، ولأفصح عن نبوغ غير مسبوق . ذلك أن البحث في شهرة الشخص بحث في نجوميته . وبدل أن نتحدث عن المتنبي سنتحدث عن المتنبي النجم وهذا في تقديري كشف جديد لم ينتبه إليه الدارسون . وربما يغنينا عنهم الدكتور المبارك فيزودنا بدراسات عن نجوميات الشعراء القدماء ، وعن القنوات الترويجية التي جعلتهم كذلك . أما البحث في نبوغ الشاعر، فلا يقل أهمية عن سابقه ، لأنه سيريحنا من فك تعقيدات الشعر والشعراء ، فينقلنا لدراسة نفسيتهم وذكائهم وميزاتهم العقلية والبواعث الباطنية لخيالهم . إذ إن البحث في نبوغ شاعر ما ، غير البحث في شعره مادام نبوغه من خصاله النفسية والعقلية التي تفوق بها على أقرانه . وسيكون للدكتور المبارك في هذا فتح يعز نظيره .

مما ترتب على السؤال المذكور بشقيه ، مناقضة البحث لعنوانه. إذ كيف يزعم الأستاذ المبارك أن المتنبي ليس شاعراً ، ثم يقرر أن له شهرة ونبوغاً بلغا به إلى مكانته العالية ؟ والأستاذ المبارك يعلم أن المتنبي ليس نجماً تلفزيونياً لمع صورته بالدعاية ، أو نجماً صحفياً فرض اسمه بالسيطرة على قنوات النشر ، أو سياسياً تصدر الواجهة بالمداهنة والرياء . فشهرة أمثال هؤلاء سريعة الأفول . أما أن تجمع

حقب وعصور بأكملها على شهرة شاعر ، فمسألة تحتاج لتبين وتبصر . وحتى لو سلمنا بزيف شهرة المتنبي ، فما القول في نبوغه ؟ إذ كيف يستقيم التساؤل عن سر نبوغه مع إثبات عدم شعريته ؟

الأستاذ المبارك واع بأنه يعبر عن رأي مخالف للمألوف . لذلك نبه إلى أنه لا يريد استثارة أو استنفاراً أو مبارزة أو حب ظهور . فكيف لا يكون راغباً في ذلك مع يقينه أن رأيه نوع " من السباحة في اتجاه اندفاع التيار ، أو حركة شراع في اتجاه الريح " ؟ وهو مع هذا اليقين، يفضل عدم " إسلام النفس لحركة التيار " لأن ذلك قد لا يوصل – في رأيه – للغاية المقصودة . يقول متسائلاً عن إسلام النفس لحركة التيار : " ألا يؤدي بالمستسلم إلى المحيط الذي يتصل بالبحر أو يصب فيه النهر وليس إلى المأمن الذي يبحث عنه السابح ؟ ".

نتجاوز التعليق على الصورة المهولة التي يكونها الأستاذ المبارك عن " المحيط " إلى نقطة أخرى برر بها " سباحته " ضد التيار معتقداً أن ذلك ينجيه من الانقذاف نحو المحيط وكأنه يجهل أن بعض البحار متصل بالمحيط من عدة جهات ، كلها يقذف بالسابح نحوه .

النقطة التي نعنيها هي هجوم الأستاذ المبارك على من سماهم " ذوي الاختصاص ". وهو هجوم لا مبرر له في رأينا . لأن معيار الحكم على قيمة عمل الباحث ، هو بحثه لا ادعاءاته . وقد أوقع هذا الهجوم صاحبه في ما كان في غنى عنه ، لأنه طلب المبارزة بالفعل ، بعد أن كان نفى طلبه . فها هو يبارز " ذوي الاختصاص " بحجة أن مجالهم الأدبي غير المجال العلمي ، وأنه قادر على الخوض في ما يرتد لمحمياتهم .

يصف الأستاذ المبارك المختصين في الأدب بأنهم أصحاب "طبقية في المعرفة " يرفضون قول من " لم يحمل جوازاً بالاختصاص "

وأنهم يقيمون سياجاً على كل فرع من فروع المعرفة . مع " رد كل قول وإسقاط كل حجة ورفض كل دليل " إلا لمن كان من فئتهم وطبقتهم .

إنها حالة تبدو لنا نادرة ومستعصية إن وجدت . هل توجد بالفعل هذه " الطبقية في المعرفة ". ولماذا يشعر الأستاذ المبارك أنه طبقة ؟ أليس من ذوي الاختصاص ، ألا يؤكد ذلك ويتشبث به حين يقدم لاسمه بصفة الدكتور ؟ أليس صديقاً لأهل الاختصاص الذين يدعوهم "لندوة الأحد " في بيته ؟ أم أنه صديق لبعضهم ممن تمردوا على "الطبقية المعرفية " دون الذين تمسكوا بها وحصنوا أنفسهم في قلاعها ؟ ثم لماذا لا يجنب الدكتور المبارك نفسه كل هذا الصراع ليتفرغ على الأقل لـ " طبقة " أهل اختصاصه ؟

يرى الأستاذ المبارك أن المعرفة إما تطبيقية أو نظرية . فالتطبيقية مثل الطب والهندسة والزراعة ، وهي التي لا يتأتى تحصيلها – عنده – " إلا بالدراسة والدربة المنهجيتين ، حيث تكون التجربة والمزاولة جزءاً لا يتجزأ من المعرفة التي ينبغي تحصيلها ". أما "مجالات المعرفة النظرية " فليست كذلك في رأيه . إن قولاً كهذا مردود حتى من غير أهل الاختصاص . غذ كيف يعقل تحصيل المعرفة النظرية دون دراسة ودربة منهجيتين ؟ وكيف يتصور الأستاذ المبارك أن علوماً مثل الطب والهندسة والزراعة علوم تطبيقية لا تقف خلفها معرفة نظرية ؟ بل كيف يذهب به خياله إلى توهم أن المعرفة الأدبية معرفة نظرية غير قابلة لأن تكون معرفة تطبيقية تحتاج بدورها لمختبرات وتجارب ملائمة لخصوصيتها ؟

إن الأستاذ المبارك يسوغ لنفسه المقارنة بين أقصى أطراف التعارض ، أي بين " التوصيل الحراري أو الكهربائي لمعدن ، ودرجة غليان أو تجمد سائل ، وتمدد مادة بالحرارة ، والنشاط الإشعاعي لمادة"،

وبين الأثر الأدبي . فالمعرفة الأولى غير قابلة للإختلاف في رأيه ، وعكسها ثانية . أولاً ، كيف يسلم الأستاذ المبارك بأن المعرفة العلمية التطبيقية غير قابلة للإختلاف . وما معنى كل هذه التجارب العلمية التي تثبت أحياناً عكس ما اثبتته سابقاتها ؟ وأي صورة تقليدية يكونها الأستاذ المبارك عن الأثر الأدبي بوصفه " لا يندرج تحت ضوابط صارمة تقاس بالمسطرة ، أو توزن بالأثقال ، أو تقاس بجهاز حساس " ؟ فمن طلب إخضاع الأثر الأدبي لذلك ؟ وما معنى كل هذه العلوم المعاصرة التي تناولت الأثر الأدبي كالبنيوية والتفكيكية والسيميائية ؟ أليست لها ضوابط صارمة ، وهل هي متاحة لغير أهل العلم بها ؟ ثم إن عدداً من فروع المعرفة ، في علم الاجتماع وعلم النفس والانثروبولوجيا ومثيلها ، غير خاضع للمساطر والأثقال والأجهزة الحساسة . فهل معنى ذلك افتقار هذه العلوم ، أو فروعها لـ " الضوابط الصارمة " واستسلامها لمن يتطفل عليها ؟.

إن " البديل " الذي يقترحه الدكتور المبارك لا يناسبه في رأينا سوى الوصف بـ " البديل الفطري ". وكيف لا يكون كذلك وعناصره عند الدكتور هي الفطرة والحس المرهف وحسن التذوق والانفعال والوجدان؟ إنها عناصر قد تصلح لتأمل غروب الشمس أكثر من صلاحيتها لإثبات شعرية شاعر أو لنفيها . فإذا كان الأمر كما ذكرنا . فمن حق " ذوي الاختصاص " أن يرفضوا فعلاً ، الرجوع بالمعرفة الأدبية عقوداً لعصر الأحلام الرومانسية التي قد تكون لها فائدة في التلقي الاستهلاكي لبعض النصوص لكن ليس لها بالتأكيد فائدة في نقدها وتحليلها وتلقيها إنتاجاً بانياً .

المبارك وشاكر

وقف الأستاذ راشد المبارك عند كتابين يعدهما أشهر ما كتب

عن المتنبي : الأول هو كتاب " المتنبي " لمحمود شاكر ، والثاني هو كتاب " الوساطة " للجرجاني . غير أنه - لسبب ما - لم يقف وقفة نقدية سوى عند الكتاب الأول . أما كتاب الجرجاني . فاكتفى بعرض مركز لمحتوياته ليعتمده بعد ذلك سنداً في اقتناص " العيوب " الموافقة لهواه . وكان من المفروض أن يواجه المبارك كتاب الجرجاني بنفس ما واجه به كتاب شاكر . وخاصة أن كتاب " الوساطة " اشترك مع كتاب " المتنبي " في عدم تبيين مسألة العبقرية ، وهي المسألة التي مثلت مطلب المبارك من كتاب شاكر .

لقد هاجم المبارك كتاب شاكر هجوماً غريباً ، فآخذ صاحبه بذنوب لم يقترفها ونسب إليه أخطاء لم يرتكبها . على أن هذا الهجوم يجب وضعه في مساق عام مرده لكون الأستاذ المبارك ميالاً لسلوك المهاجمة نازعاً لحب المعاركة والمبارزة حتى لو اضطره ذلك إلى افتعال مسائل غير حقيقية على حد ما ذكرناه في إشارتنا لمقارنته بين الموضوعات العلمية الدقيقة والموضوعات الأدبية ، أو في مهاجمته لمن سماهم " ذوي الاختصاص "، أو كما أفصح عن ذلك في جملة بحثه كمهاجمته للمتنبي ولشاكر وللقراء القدماء والمحدثين بدعوى أنهم أصحاب تقليد واتباع .

والظاهر في هجوم المبارك على المتنبي وشاكر قد يكون مرده لموقفه السلبي من قرار لجنة الأدب في جائزة الملك فيصل التي منحت جائزتها العالمية لكتاب شاكر عن المتنبي . فالأستاذ المبارك عد هذه الجائزة " هجاء " لمحمود شاكر بما أنها لم تختر من كتبه سوى "المتنبي". لا إن الأستاذ المبارك شكك - بسبب ذلك - في سلامة تقييم هذه اللجنة وأمثالها لما سماه " وجود التفوق والإبداع

والحق أننا نرى في موقف الأستاذ المبارك من اختيار هذه

اللجنة كتاب " المتنبي " لجائزتها ، صواباً نتفق معه فيها من جهات ثلاث، وهي أن كتاب " المتنبي " ليس أهم ما كتب عن المتنبي ، ولا هو أهم ما كتب محمود شاكر ، ولا هو بكتاب حديث النشر . إذ جرت العادة بأن تمنح جوائز الكتب للمستجد في النشر ، وجوائز تقدير الكتاب وتشجيعهم لجملة أعمالهم . غير أننا نختلف بعد ذلك مع الأستاذ المبارك في مسألة رئيسة ، هي مؤاخذته الكتاب بما لم يكن من مقاصده .

وحقيقة هذه المسالة ، أن الأستاذ المبارك بعد علمه بجائزة الملك فيصل ، أقبل على كتاب " المتنبي " بفكرة واحدة مسبقة ومقصد ثابت ، أي أن يستدل بالكتاب " على ما خفي من العبقرية في شعر المتنبي ". لكنه بعد الإطلاع على الكتاب " صدم " – حسب تعبيره ، إذ يقول : " ولكني صدمت حين وجدت الأستاذ اتجه باهتمامه إلى المتنبي الشخص وليس المتنبي الشاعر ". وواقع الأمر أن الأستاذ المبارك كان في غنى عن تعريض نفسه لتلك الصدمة لو أنه توجه للكتاب بتلق متفتح مستوعب للشرط التاريخي الثقافي الذي ظهر فيه الكتاب عند أول نشر له في منتصف ثلاثينات هذا القرن فالنصف الأول من القرن الماضي عرف اهتماماً ملحوظاً بشخصيات وأعلام التراث ، فقد كان النقاد منشغلين آنذاك بمرجعيات التأريخ الأدبي . وخاصة من زاوية ربط سير الأشخاص بالعوامل الاجتماعية والبيئية والعائلية والنفسية والمذهبية التي أثرت في عقلياتهم وإبداعهم . فارتبط تحقيق الأعمال التراثية في تلك الفترة بالتحقيق في مسائل مثل الرواية والتدوين والأنساب والإنتماءات القبلية والعقيدية مثل كتاباتهم عن امرىء القيس وأبي نواس والمعري .

وكتاب " المتنبي " يندرج ضمن هذا الإطار لأن صاحبه خصصه لثلاث قضايا ، هي نسب المتنبي العلوي ، وادعاؤه النبوة ، وحبه لخولة

أخت سيف الدولة . فهو كتاب عن المتنبي الشاعر الإنسان ، لا عن شعره وحده . ولم يعتبر الأستاذ المبارك بعنوان الكتاب ، ولو اعتبر به لاتقى حدة الصدمة . بل إن الجزء الثاني من الكتاب في طبعته السبعينية يحمل عنواناً فرعياً هو " قضية المتنبي " . والأستاذ المبارك لم ينتبه لذلك لأنه هجم على الكتاب هجوماً أبتر دون مقدمات . فهو إذن ، كتاب عن شخصية المتنبي بملابساتها التاريخية ، لا عن شخصيته الشعرية مفصولة عن تلك الملابسات . وإذا افترضنا أن الأستاذ ظل متمسكاً برأيه، فيحكم بالرضا على ما وافق هواه ، فكم من الكتب سيحكم عليها بالبطلان لمجرد مخالفتها أفق انتظاره وتوقعه . أليس – وهو صاحب العلوم الدقيقة – إذا أقبل على قراءة كتاب في الكيمياء بنيّة معرفة سر إشعاع الذرة ، فوجده في سر التفاعلات الحمضية ، يحكم على الكتاب بالبطلان ؟

يرى الأستاذ أن للمتنبي حظاً " حالفه وقتا طويلا ومنحه هذه المكانة في قلوب الناس واهتمامهم ". لكن هذا الحظ خالفه مرتين في اعتقاده " مرة عندما فقد في بحث الأستاذ شاكر تناولاً لشعره يجلي سر عبقريته ، وخالفه أخرى حين جعل المؤلف من كل اهتمامه ثلاث قضايا لا علاقة لأي منها بمكانة المتنبي في نفوس الناس ".

وواقع الأمر أننا لا نرى في ما كتبه محمود شاكر أي مخالفة لما عده الأستاذ حظاً . لأن ما ذكره الأستاذ المبارك مجرد حكم شخصي ذاتي من أحكامه وتقديراته ولا تعني محمود شاكر في شيء . فليس مطلوباً من شاكر أن يكتب ما يرضي المبارك ويحقق توقعه . فلا يعقل أن يلزم الشخص غيره بما يتطلع إليه ، وخاصة إذا كان غيره سابقاً له .

أما القضايا الثلاث ، فنرى فيها – بخلاف الأستاذ – صلة "بمكانة المتنبي في نفوس الناس". لأن تلك المكانة يزدوج فيها شعر المتنبي

بحياته وظروفها . فهل ينكر الأستاذ أن اسم المتنبي إذا ذكر ، ذكرت معه تلك القضايا ، فضلاً عن أخرى ؟

ولعل المتنبي كان " محظوظاً " مع الأستاذ شاكر أكثر من حظه مع نقاد وقتنا الراهن . لأن الشاعر " المحظوظ " هو من يتجدد الوعي به وبالأسئلة المتصلة به وفقاً لتطلعات وقضايا كل مرحلة تاريخية . والأستاذ شاكر نجح – على الأقل – في أن ينخرط في " قضية المتنبي " التي ظلت قبل ذلك قضية من قضايا التراث ، فألف عملاً أثار ردوداً كثيرة وشكل حدثاً أدبياً وفكرياً في وقته . ولا أدل على ذلك من أن الكتاب لو لم يؤلف سوى في قرننا الجديد هذا ، لما أحدث ضجة مماثلة لتلك التي أحدثها وقت صدوره .

إن كتاب الأستاذ شاكر كتاب عن لغز المتنبي ، أي اللغز الذي ظل معرضاً للنظر خلال حقب متعاقبة . ولكن الأستاذ شاكر جدد طرح أسئلة ذلك اللغز واجتهد في الإجابة عنها . وقد يكون أصاب في بعضها وأخطأ في بعضها الآخر . فنحن لسنا هنا بصدد تقويم آرائه . إذ ما يهمنا هو علاقة القضايا التي أثارها بمكانة المتنبي . أما الأستاذ المبارك فلم يجتهد سوى في تقمص شخصية الصاحب بن عباد .

إن القضايا الثلاث – وهي قديمة كما ذكرنا – تولدت في مساق متخيل تراثي اختلط فيه الواقع بالخيال . يمكن أن نتساءل مثلاً عن السبب الذي جعل الذاكرة التراثية تنسج من شخصية المتنبي لغزاً . والإجابة نلفيها – على الجملة – في نوعية متخيل تلك الذاكرة التي نقلت شخصيات تاريخية عديدة إلى بنيات تخييلية حكائية لا تقيم فاصلاً بين المرجع التاريخي والمرجع الخرافي الأسطوري ، كما في حال شخصيتي عنترة وهارون الرشيد .

ولم يكن المتنبي سوى واحد من شخصيات ذلك المتخيل الـــذي كانت الذاكرة التراثية في حاجة إليه . أما القضايا التي جدد الأستاذ شاكر إثارتها ، فيجب النظر إليها في تعالقها لا في انفرادها . فقـــد لا يكـــون ادعاء النسب العلوي كافياً في حد ذاته مثلاً للدلالة على شعرية شـــاعر . لكن أن يوصف ذلك الشخص بأنه علوي وأن ينســـب لأب ســـقاء ، وأن ينسب له ادعاء النبوة ، وأن يقع في حب أخت الخليفة ، فتلـــك مســـائل غير بسيطة . إنها أشبه بمسار حكائي ودلالي يحتاج لتفكيك . إن صاحبه شخص غير عادي بكل تأكيد . أما أن يكون – فضلاً عن ذلك – شـــاعراً ، بل شاعراً يتنافس أهل الجاه والسلطان في اســـتمالته والتقـــرب إليـــه ، ويثير أعداؤه وخصومه الغبار من حوله ، فأمر لابد فيه من طول تـــأمل وعميق نظر وتبصر .

وحتى إذا افترضنا صحة النظر إلى تلك القضايا الثلاث مفـــردة، لألفينا الأستاذ المبارك خالف فيـــها الصـــواب فجانبـــه الحـــظ ولزمـــه الاضطراب . لقد قلل من دور النسب في الحكم على شعر الشاعر . ومـــع أن المتنبي لم يتعلق بنسبه ، فإن النسب قد يتحول إلى قضية من خلـــق النقاد والمتلقين لا من خلق صاحب النسب ضرورة . ولا يخفـــى علـــى الأستاذ أن النسب مثل أحد معايير الحكم على شعرية الشعراء في التراث النقدي ، وأن بعض الشعراء كان يقبل لمجرد نســـبه ، وأن آخـــر كـــان يرفض للسبب نفسه . والمتنبي ذاته كان يضيق من الحديث عن نســـبه . أفلا يدل ذلك على أن القدماء كانوا يعدون النسب من مرجعيات حكمـــهم على الشعراء ؟

أما رأي الأستاذ في ما نسب للمتنبي من ادعاء النبوة فيعبر عنه بقوله : " سواء ثبت ادعاؤه للنبوة أم سقط ، فليس لذلك أثـــر كثـــير أو قليل في مكانة المتنبي الشعرية وإقبال الناس عليه ". والأستاذ لم يـــبرر

حكمه هذا ، علماً أن في إقبال النساء على شعر المتنبي إقبال – كما ذكرنا – على لغزه في الآن عينه . ولماذا لم يربط الأستاذ ذلك الادعاء بموضوعات يفصح عنها شعره كشدة طموحه وحدة تعاليه وقوة كبريائه وميله في بعض شعره للظهور مظهر الحكيم المتفلسف ؟

وأما القضية الثالثة ، أي حبه لخولة ، فقلل الأستاذ من دورها كما قلل من دور سابقتيها ، بدعوى أن المتنبي لم يقل في خولة شعراً غزلياً ، بل ليس فيها سوى قصيدة رثاء . وهذه دعوة مردودة ، إذ لا يطلب من المتنبي أن يكون مجنون ليلى ليسمح للأستاذ المبارك بالحكم على تأثر شعره بحبه لخولة . ولماذا لا يجعل من ذلك الحب مفتاحاً لفهم شعره أو " عبقرية " شعره في غير غرض النسيب . ثم إن المتنبي كان له رأي في شعر النسيب . فهو القائل :

إذا كان مدح فالنسيب المقدم أكل فصيح قال شعراً متيّم

وفضلاً عن ذلك كله ، فإن إجادة الشاعر الواحد في عدة أغراض، مسالة نظر إليها التراث النقدي نظرة خاصة ، إذ أشار النقاد إلى أن إجادة الشاعر في عدة أغراض أمر صعب . فقد تكون له ميول لأغراض ، فيجيد فيها أكثر من غيرها . ولعل المتنبي فطن إلى أن "عبقريته " لم تخلق لشعر النسيب ، وأن لغته ومعجمه وصوره ودلالاته لا يناسبها هذا الغرض . لكن الأستاذ له رأي مخالف ، إذ يذهب إلى القول بأن " الشعر العربي رزىء رزيتين : الأولى أن المتنبي لم يعشق عشقاً يشعل جذوة في داخله ، والثانية أن شوقي لم يظلم ظلماً يهيض جناحه ".

يتخيل الأستاذ المبارك أن وقوع شاعر في الحب ، حدث قد يعصب بمعادلات شعر أمة بأجمعها . إنه حكم من الطرافة بمكان . ثم من

أدرى الأستاذ أن المتنبي لم تكن بداخله جذوة مشتعلة ؟ وهل من الضروري أن يخترق لهيبها جلد كتابته ومسامها ؟ ألا يجوز أن يخفي المحب لهيب جذوته ودخانها ؟ وهل من الضروري أيضاً أن يكون حب المرأة هو نوع من الحب الذي يشعل تلك الجذوة ؟ ألا يجوز أن يشعلها حب المال أو حب السلطة ؟

وأما أن يكون شوقي لم يظلم فأمر يحتاج لإيضاح ، أي تحديد الظلم المطلوب . هل ظلم المرأة ، أم ظلم السلطان ، أم ظلم ذوي القربى... إلخ ؟ وحتى إذا افترضنا أن كل أنواع ذلك الظلم وقع على رأس شوقي ، ألا يحتمل أن يخرسه عن الكتابة وقول الشعر بدل حمله على تغيير مسار الشعر العربي ؟ لم ينصرف ذهن الأستاذ المبارك سوى للحب والظلم وكأنهما عنده توأمان تعرضا للإجهاض وهما بعد ، جنينان في رحم الشعر العربي .

معايير وأحكام

أكد الأستاذ المبارك في الجزء الثاني من بحثه ما يأتي : " سبق القول في هذا البحث إن أمرين رفعا المتنبي إلى المكانة التي وصل إليها. هذان الأمران - كما نظن - هما مصادفة الحظ وقدرة الذات ". ويظهر أن الأستاذ نسي أنه في بداية بحثه لم يقدم القول في هذين الأمرين إلا بصيغة تساؤل عن شهرة المتنبي " أهو مصادفة أم قدرة الذات ؟ ". أي أنه لم يؤكد الأمرين بل إن الأستاذ بعدما استشهد ببعض " عيوب " المتنبي عاد فشكك في هذين الأمرين أو العاملين ولم يرهما مناسبين للحكم على سر عبقرية وشهرة المتنبي . يقول : " إذا كان الأمر كذلك ، إن ما مر من شعره - أي شعره المعيب - لا يرفع قدر شاعر فضلاً عن أن يقدمه على سواه وكانت هذه مكانته وقدرته بين نظرائه ممن سبقه

أو جاء بعده ، فهل يعني ذلك أن الذي رفعه إلى هذه القمة المفردة في أذهان الناس وخوله هذه المكانة في نفوسهم ، وجعل لشعره هذا الانتشار والحضور هو عمل مصادفة الحظ لا من قدرة الذات ... أعتقد أن الامر في حالة المتنبي ليس من هذا الباب يدخل إليه ". والباب المقترح عند الأستاذ يتمثل في سببين أدى استشهاده بهما إلى خلاف ما قصد منهما فبطل بهما رأيه وسقطت حجته وقع في التناقض .

ترجم الأستاذ السبب الأول بقوله : " معرفته – أي المتنبي – بالنفس الإنسانية في طبيعتها معرفة حادة النفاذ واسعة الأبعاد عميقة النظر .. عبر عن كل ذلك تعبيرا قوي الأثر حاد النبرة ، أبان خلجات النفس وجلى المستتر في أعماقها ". فهذا السبب الأول الذي أدى إلى شهرة المتنبي غير المستحقة في رأي الأستاذ . أما سببها الثاني فهو " نظرة انفرد بها إلى طبيعة الكون والحياة في حقيقتها وفلسفتها.. وأفصح عما في نفسه من ذلك إفصاحا فيه كل التكثيف والقوة وأحيانا السخرية ". فهذان السببان هما " الجناحان اللذان بلغ بهما الذرى وخفق بهما في الآفاق وحط بهما في كل النفوس .

ماذا يبقى إذن للأستاذ المبارك لتكلف القول بنفي شعرية المتنبي؟ كيف يستقيم " سبباه " بقوله السابق إن " شعره لا يرفع شاعرا فضلا عن أن يقدمه على سواه " ؟ أليس للمتنبي " تعبير قوي الأثر " وله إفصاح " فيه كل التكثيف والقوة " ؟ فأين كل هذا من " عيوب شعره ؟ ألم يهتد الأستاذ المبارك إلى خلجات النفس والمستتر في أعماقها ، وإلى حقيقة الحياة والكون وفلسفتها ، وإلى قوة الإفصاح وكثافته ، وقوة أثر التعبير وحدة نبرته ، من شعر المتنبي ذاته ؟ هل وجده في العيوب أم في المحاسن ؟ ولماذا وقف عند " العيوب " ولم يتعدها إلى المحاسن فيجعلها فضلا وميزة للمتنبي على غيره ؟

حين ننظر في ما سماه الأستاذ المبارك " مصادفة الحظ " نلفيه قد أرجعه لعاملين : الأول ، إن أكثر الناس مقلد لغيره مستسلم لا يقاوم اندفاع التيار . وترتيباً على ذلك ، لم يواجه المتنبي من يقاوم سلطته فيرجعه لمكانه الطبيعي بوصفه ليس شاعرا . وإذا افترضنا صحة ذلك ، ألا يجوز أن نصف نحن أيضاً الأستاذ المبارك بالتقليد ، بل تقليد المقلدين المتبعين ؟ أم يقلد ويردد بالحرف ما ذكره خصوم المتنبي من القدماء ؟ فلماذا استسلم الأستاذ لتيار أعداء المتنبي فلم يقاوم تيارهم ولم ينظر إلى شعر المتنبي نظرة حياد وموضوعية ؟

أما العامل الثاني ، فيتمثل في " ما ألفه الناس في شرقنا العربي ومالوا إليه من تفضيل القديم على الجديد " وسبب ذلك عنده " أن لأنانية الذات أثراً في ذلك . فالبيئة التي ينشأ فيها الفرد من الزمان والمكان والأشخاص والمعارف والعادات تصير جزءاً من الذات ". نلاحظ في قوله هذا ما يأتي :

- لم يحدد طبيعة ونوع " الناس " المذكورين عنده ، هل القدماء أم المحدثون ؟
- لم يتحدث سوى عن " ناس المشرق " فما دور " ناس المغرب" في هذه المسألة ، أم أن موقفهم لا يعتد به في هذه المسالة ؟
- لم ينظر لأثر البيئة في الفرد سوى من جهة التقليد ، وكأن البيئة ليس لها دور في تكوين منازع التجديد والتطلع للتغيير .
- لم يشر إلى أصحاب الموقف الإيجابي من النقاد القدامى والمحدثين ، وهل كانت تقليداً واتباعاً أم تجديداً وابتداعاً ... فهل حازم القرطاجني الذي جعل من شعر المتنبي قمة نموذج الشعر المحدث ، كان ناقداً اقتفائياً اتباعياً ، أم مجدداً غير مستسلم ، وكذلك الأمر بالنسبة

لشاعر حداثي هو أدونيس الذي أكد علو مكانة شعر المتنبي . فهل كان أدونيس من أصحاب الاتباع والتقليد ، أم من أصحاب التحديث والتجديد؟ فضلاً عن نقاد آخرين يضيق المقام عن حصر أسمائهم وآرائهم .

فإذا كان ذلك كذلك ، بطل ما قال به الأستاذ من " مصادفة الحظ". فأما ما قاله في " قدرة الذات " فالظاهر أن الأستاذ لم يكن فاهماً ما قصده بتلك " القدرة ". إذ اكتفى في الفقرة التي خصصها لها ، بذكر ما عده عيوباً في شعر المتنبي ، كاشفاً ضمنه عن أفكار بالغة من التهافت والتناقض كل حد .

لنتأمل قوله في هذه الفقرة : " ما يعده الأقدمون من المحسنات من طباق واستعارة وجناس وتورية وحسن المطالع والمخارج وحسن التخلص وما إلى ذلك ، هو مما يدخل في باب القدرة على التمرس بالصنعة لا على الإبداع فيها ". إن ما نرجوه ، هو أن يتفضل الأستاذ فيفسر لنا الفرق بين " القدرة على التمرس بالصنعة " وبين " القدرة على الإبداع فيها "، وهل القدرة على الإبداع في الصنعة تكون بغير القدرة على التمرس بها ؟

ولنتأمل فقرة أخرى ذكر قبلها أن عدم وجود قواعد صارمة لا يعني أن النص ليست له قيمة فعلية سوى في الذات دون الموضوع . يقول : " ومن حسن الحظ أن الأمر ليس كذلك . إذ إنه مع القول بعدم وجود قواعد صارمة يخضع لها النص . فإنه يبقى في الفطرة لدى كثير من الناس مساحة كبيرة من الحس المرهف وحسن التذوق ، فإذا صقلت بالدربة والوقوف الكافي على النصوص تكونت مما سبق حاسة لا تخطىء في تقييم النص تنبع من انفعالها لما يصنعه من نشوة أو يوقده من جذوة يحسها وينفعل بها الوجدان ".

نسجل تعقيباً على هذه الفقرة ما يأتي :

- الفطرة والإنفعال أو ما إليهما ، لا يؤديان في أقصى الحالات سوى لنقد تأثري انطباعي .

- لا توجد حاسة لا تخطىء في تقييم النص مهما بلغت من دربة ووصلت من ذرى الوجدان . فلا توجد في النص حقيقة مطلقة حتى نحكم عليها بالصواب أو بالخطأ .

- لا نشك في أن للأستاذ المبارك فطرة ووجداناً مرهفاً وحسن تذوق ، وأنه صقل ذلك بالقراءة والإطلاع . لكن يبدو لنا في الوقت نفسه وجود خلل في كيفية انفعاله بالنصوص . إذ لا يعقل في من كانت له "مساحة كبيرة من الحس المرهف وحسن التذوق " مصقولة " بالدربة والوقوف الكافي على النصوص "، أن تكون له في الوقت ذاته " حاسة" شديدة الانفعال السلبي سريعة الاتقاد ، بحيث تأتي على الأخضر واليابس فلا تبقي من شعر المتنبي سوى شذرات في الحكمة؟

فتلك معايير الناقد الحاكم المقيم للشعر . أما معايير الحكم على الجودة ، فهي عند الأستاذ : " رونق الديباجة واصطفاء الألفاظ والنسب بين الكلمات "، و" تخير اللفظ "، و" السلامة من مستكره اللفظ وتعقيد المعنى " و" نقد الشاعر لشعره واشتراطه له وفيه وعليه ". فان تكون هذه معايير الجودة المطلوبة ، فتلك قمة الاتباع والتقليد . حتى إن المطلع عليها لا يتبين له إن كان يأخذ برأي ناقد من هذا العصر أم بلغة ناقد من القرن الثاني الهجري . وأما أن يكون " حظ المتنبي من ذلك - أي من شروط الجودة المذكورة - قليل " فأمر لا يقول به إلا أحد أربعة :

- جاهل بشعر المتنبي .

- منعدم " الفطرة " النقدية .
- سيء التذوق .
- من يظهر خلاف ما يبطن .

ولعل الأستاذ المبارك من الصنف الرابع . لأن كل ما ذكره من "عيوب " شعر المتنبي لا يقنع أحد بالحط من مكانته . حتى أن المبارك ذاته ، خدعته عباراته وخذلته حججه وجرته دلائله إلى ضد ما يقصد . انظر إليه يقول : " إنك تقرأ القصيدة أو القصائد . فلا تجد في أكثرها ما يهز وجدانك . أو يروق لمخيلتك ... فبينما أنت كذلك إذا وثب بك وثبة محلقة تطير بك أنت فيه ، أو تنفعل بها لأنها تعبر عن شيء في داخلك".

أليست هذه قمة الإبداع البشري ؟ والأستاذ يعلم أن النصوص البشرية بطبيعتها متفاوتة الجودة ، وأن النص الوحيد الذي تساوت جودته في الكمال فأعجز غيره عن أن يكون مثله ، هو نص رب العالمين، القرآن الكريم . والأستاذ المبارك - وهو الذي يصادر رأي القراء بحديثه بضمير المخاطب - لا يعلم أن النص الأدبي ليس خارطة جغرافية مجسمة يتفق الراءون على تمييز نتوءاتها من أخاديدها . فما لا يهز وجدان الأستاذ في نص ما ، قد يكون هو ما يثب بغيره تلك الوثبة الطائرة . وما طار بالأستاذ ووثب به ، قد لا يجد فيه قارىء آخر ما يستحق الانتباه .

ولننظر في مفارقة من مفارقات الأستاذ المبارك ، إذ يقول بعد إظهار إعجابه بأبيات للمتنبي في الحكمة " والمعجب في الأمثلة التي وردت وما يماثلها من شعره ليس ما شرق به من رونق الديباجة وتخير اللفظ والصورة الشعرية وما إلى ذلك من مقومات الشعر ، ولكنها تلك النظرة إلى الكون والناس والحياة وصياغتها هذه الصياغة القوية

المحتشدة ". إن الأستاذ المبارك في هذه الفقرة يقع في خطأ الفصل بين الصياغة التعبيرية وبين دلالتها . فكيف لا تكون في تلك الأمثلة "مقومات الشعر " وهي على ما هي عليه من " هذه الصياغة القوية المحتشدة " ؟ وكيف كانت تلك الصياغة صياغة بدون رونق الديباجة وتخير اللفظ والصورة الشعرية . أليس ما يثب بالقارىء ويطير به هو الصورة الشعرية والمقومات الشعرية ؟

إننا نقترح على الأستاذ المبارك ، أن يعود لقراءة " منهاج البلغاء " ليتأكد من أن شعر المتنبي لا تنفصل صياغته التعبيرية عن دلالاته ومعانيه الحكيمة وغير الحكيمة . إذ بتصحيحه لمفاهيمه الخاطئة، قد لا يعبر هذه المرة عن إعجابه المضمر بشعر المتنبي الذي لم يستطع إخفاءه برغم ما حشد من آراء وشواهد في محاولته الفاشلة نقدياً للإطاحة بسلطة المتنبي الشعرية .

* * *

تمجيد النظرية وتقويض الإجراء

سعيد علوش

ب – قناديل علاء الدين تبحث عن شهب النظرية الأدبية

يبدو أن التركيز على ترجمة النظريات الأدبية الغربية إلى العربية يتجه إلى تقويض مفهوم كثير من القراءات ، بوصفها أنشطة تتدثر بالبراءة البلاغية ، فمنذ ظهور أول ترجمة عربية (نظرية الأدب) (١٩٧٢) مع محيي الدين صبحي ـ بطبعاتها الثلاث ـ إلى (نظرية الأدب المعاصر) (١٩٩٠) ترجمة جابر عصفور ، إلى آخر ترجمة عربية: (نظرية اللغة الأدبية) (١٩٩٢) لحامد أبو أحمد . نجد أنفسنا في وضعية إشكالية لتحصيل حاصل آداب غربية ، موجهة لطلاب الجامعات العربية من المعربين ، الذين سيلجون عالم خطابات عن الأعمال لا قراءة الأعمال ذاتها . إننا في صلب مثاقفة قسرية وقيصرية تستعيض عن الإنتاج المحلي ببديل أقرب إلى العالمية ـ على علاتها ـ، وقابلة لترك بصماتها (البنيوية/ الشكلانية/ اللسانية) في النقد العربي ، بمستويات مختلفة ، تراوح بين تلقيات (آلية/ واعية/ نقدية) وهي عمليات قد تتداخل وتتقاطع وقد لا تتماس فيما بينها.

من ثم ، نعتقد أن وساطة المترجم المشروعة تسمح بإنارة قارئها فيما يتعلق بالقراءة النقدية والواعية ، في حرصها على الإضاءات المصاحبة لمقدمات ترجماتها التي توحي بضرورتها القصوى لمثل هذا الفهم ، في المجال الجامعي ، الذي قد لا يحتفظ ببعد معرفي وزمني في تعامله مع النظرية الأدبية.

لهذا نعتبر مقدمة (نظريـــة الأدب) ذات أهميـــة خاصـــة ، بالنسبة لموقع صاحبها في الجامعة العربيـــة ودوره الثقـــافي فـــي الترجمة والنشر والتدريـــس . لأنه يزاوج بيـــن وظيفـــة تربويـــة وأخرى تستهدف البحث النقدي . لهذا كان أغلب مـــترجمي كتـب نظريات الأدب من أساتذة الجامعة ، الذين أعوزتـــهم المرجعيـات الحديثة في مقاربة النصوص الجديدة فجاءت انجازات لتدعيم بحثهم الخاص وفضولهم العام في ارتكازاتهم على مجموعة من العناصر :

١ - طبيعة الكتابة .

٢ - النزوع الى استلهام السياق الجدلي .

٣ - التبصير بشفرات النص الأدبي .

ويبدو أن التيارات الشكلية والتكوينية والبنيوية والحداثيـــة وما بعد البنيويـــة ، قد أثرت في اهتمام النقاد العـــرب (إقبـــالاً أو رفضاً) مما استنفد مجهوداً كبيراً من مقارباتهم النظرية والإجرائيـــة (أدبياً وإيديولوجياً).

وقد ساهمت المؤسسات الجامعية والإعلامية بقسط وافر في التأسيس والتأصيل والترويج للإصطلاحـــات النقديـــة والمقاربـــات المنهجية ، من خلال قنوات معرفية عديدة (الترجمـــة / التـــأليف/ الندوات/ اللقاءات) بهدف ردم الهوة بين النص ومتلقيه. لذلك كانت الضرورة ملحـــة في (نقد الأفكار الأدبية) لهذه النظريات باعتبارها المبدأ والبرنامج ، في بحثها عن تحديد الشـــروط الموضوعيـــة، والنظرية والبنيوية لكل فرادة وخصوصية عربية محتملة، من خلال الأطروحات الأساسية لبعض النقاد العرب، مما يجعل مقاربتنا تندرج

في إطـار البحث عن عماء الخطاب النقدي لهذه النظريات، والتـي حرصت على بلورة خطاب بصيرتها قبل أن يتحدد محلياً أو عالميـاً، مشددين في ذلك على استقراء مجموعة مـن مستويات الشـاهد والإحالة والحوار والمزايدة والتغييب والإنتقائية والترجمة والتعليق والتحليل والضبط والتوثيق والدعاية والترويج والتنوير والتحديث.

إنـارة الدهاليز والتبصير بالوضوح الزائد :

تقوم كل قراءة على اعتماد قنوات معرفية تغطـي فضـاء أزمنة وأجيال من النقاد ، دون ادعاء رسم صورة شبه نهائية عـن بصيرة النقد ، بقدر ما تتوخى وضع القارىء في الصورة التقريبيـة لبعض مكونات الدرس النقدي من وجهة مقارنة ، تنزع إلى طـرح إشكالية عماء شكل نقدي معين من خلال مجموعة من الأطروحـات العمائية في شكل بصائر :

١ – لما قبل النقد الأدبي .

اعتماداً على ظواهر ترسم معـالم التصـورات والخلفيـات الفكرية ، التي تصاحب العملية النقدية عند مجموعـة مـن النقـاد الذين حرصوا على وضع علامات ومحطات :

أ – مقدمات الكتب النقدية والمترجمة .

ب – المقاربات العربية للنظرية الأدبية .

ج – حوارات النقاد .

د – بيو – بيليوغرافيا النقد .

وتمثل هذه العناصر علامات دالة وليست تحصيلية ، لأنها موجهات تستهدف نقد (نقد الأفكار الأدبية) فيما تتوخى البحث عن :

٢ – عالمية الآداب أو المركزيات الأوربية .

ولا نريد أن تفوتنا هنا الإشارة الى الالتباس في الجهاز التصوري لعالمية عمياء ، تستنفد كل طاقاتها دون أن تمدنا بسر تفردها بأمهات الأعمال الأدبية والنقدية ، ضمن تصور قارئ تمثيلي تتدخل في صياغته علاقات القوى بمختلف تصوراتها الأدبية والثقافية وقد حصرناها في :

أ – جدلية العالمي والعام والنقدي .

ب ــ محاولات الإفادة من النقد العربي .

ج ــ نقد المثاقفة التغريبية .

وتتموضع العناصر في إطار مقارن يهتم بشبكة العلائق ، المتوخاة في العمليات النقدية والانتقائية .

٣ – نقد (النقد الأدبي) وتحصيل الحاصل العربي .

وقد ارتأينا في هذا النقد (نقد الأفكار الأدبية) وهي تراوح بين المحلي والعالمي ، من خلال سلطة التداول الأكاديمية، كما تمثلها الاتجاهات النقدية المتداولة :

أ – النقد البنيوي : قراءة القراءة .

ب – النقد الشكلاني : إسقاط التصور .

جـ – النقد التفكيكي: سوء التفاهم .

د - نظرية النصوص الأدبية: التوليدية .

هـ - الإتجاه السيميولوجي : تجريبية المقاسات .

و - النقد الحواري : تداخل الإختصاصات .

ولم يكن همنا الوصول إلى تغطية شاملة لهذه الحقول ، كما لا نستهدف أهم نقد النقاد ، بقدر ما توجهنا إلى نماذج لها حضورها ومقروئيتها، كما أننا لا نتوخى الخروج بخلاصات كيفما كان نوعها.

إشكالية التكييف والتطويع للأفكار والأساليب :

نفترض في البداية إشكالية تواطؤ الناقد والمنظر الأدبي ، إلا أننا نحتفظ لناقد (النقد والنظرية) بوضعية إبستمولوجية تضمن له البعد المعرفي والزمني اللازمين لإنجاز مهمته ، القائمة على متعة الفكرة بدل متعة النص ، من ثم ، نجدنا منخرطين في مشروع يستمد قوته من شبكة علاقات عضوية ، تقضي بتعقد مهمة خضوع الفكرة النقدية إلى تحديد إجمالي وتقاليد في التأمل النظري للأدب.

وتعود هذه الإشكالية إلى توجيه وتأطير سيل من الأطروحات والمناهج والأنماط والأنساق والتيارات ، لأشكال النقد الأدبي المشروطة بنقد الأفكار ونقد المفاهيم ونقد التيمات .

من هذا المنظور نرى أن البداية الطبيعية للمداخلة توحي بخروجها عن إطار عرض الراهن ، بحكم أنها غالباً ما تكون صادرة عن نوع من الوصاية النقدية ، التي يتوزعها الهم التنويري والمزايدة على واقع لا يرتفع . وهذا ما يدفعنا الى طرح المكونات السابقة على الخطاب النقدي والنظري العربي.

١ – ما قبل – النقد: الكلمة والشيء :

ونطلق على هذه الظاهرة (ما قبل – النقد) لأنـها تـأتي – غالباً – في شكل (توطئة/ تقديم/ ترجمة) وخطاب حـول خطـاب ، وهو ما قد يشوش عادة على الخطاب الأساسي للنـص الأصلـي ، لأنه يقحمه في عناصر الألفة والتداول العسير ، المتودد إلى قارئـه المتوهم ، عن طريق الإسقاط أحياناً ، ونزعة التنوير أحياناً أخرى .

من ثم ندرج هنا تصريحات وحوارات لنقـاد أكـاديميين ونقاد الصحافة الأدبية باسترخاصاتهم للأحكام .

وتقوم بعض أطروحات النقاد عادة، على إبـراز علاقـات القوى القائمة بين المحلي والعالمي والتركيز على الثقافة المنقطعة، والإعلان عن المهمة التاريخية للوعي الوطني ، وأخيراً الدعوة إلى الوصفة النقدية التي تفترض في نفسها إيجاد معـادل موضوعـي نقدي وسيط .

عتبات ما قبل النقد :

لقد كان أول تمظهر (لما قبل النقد) في مقدمات المـترجمين للكتب النظرية ، والتي تجد من واجبها تبرير خطابها مـن منظـور يتلاقى التعريف بالنظرية – أحياناً – والخوض في الخطاب الثقـافي الحائل دون ظهور هذه النظرية عنـد العـرب ، والتـي تقتضـي استنباتها الاصطناعي في شكل سيل من الافتراضات عـن (الغـزو الثقافي) و(ثقافة الانقطاع) ودعوات (التوجه إلى الباحثين العرب) أو الاستجابة لما يمور في الساحة العربية)... وتكـاد أغلـب الكتـب

المترجمة في (النظرية الأدبية) تجمع حول إنتاج هـذا الخطـاب ، بشكل متفاوت كمسكوت عنه وتنويري وثقافي ونقدي ، وهي عملية تستنفذ مجهودات كان الأولى بها أن تستثمر في مجـال خطاباتـها الأساسية واستقراء نصوص الإبداع الأصلي . لذلك لم نعتمد علـى حصر شامل لإنتاج هذا الخطاب الخارجي ، بقدر ما ركزنـا علـى التمثيل والنمذجة ، لأن هـذا التقليد يتعـدى الكتـب التـي يمكـن حصرها في التنظير إلى كل الأجناس الأدبية والخطابات التنويريـة والإيديولوجية ، حول هوية الوطنـي فـي الأدب وآفاقـه الغربيـة والعالمية ، ذات النموذج المحدد والانتقائي القصـير .. فلتلخيـص كتاب من مقدماته اللغوية ، تتطلب القراءة جهداً خاصاً في اسـتبعاد القناعات والاحتفاظ بالمعطيات والتحليلات والافتراضـات ، التـي نحن في أمس الحاجة إليها لأن في استطاعتها مقاسـمة وسـاطة المقدمات ، دون إمكانية توفرها على قدرة الاستيعاب ، لهذا تسـبق هذه الأخيرة أية تلقينات يقينية أخرى في مواجهة قارئها ...

لذلك قد نسـتغرب أحياناً من ترجمة كتاب حـول (نظريـة اللغة الأدبية) (١٩٩٢) وتقديمه إلى القارىء العربي كمادة غريبـة قابلة لاكتساح جارف في صحراء النقد الأدبي العربي ، التي يفترض خضوعها لخصوصية المحلية القاصرة عن مواجهة عالمية موحدة، ويعبر حامد أبو أحمد عن ذلك في عتبات ترجمته لهذا الكتاب فـي شكل بيان تبريري بقوله : (عندما بدأ الفكر النقدي المعاصر يغـزو مساحتنا الثقافية في منتصف السبعينات تقريباً أخذ يعرض بطريقـة أحادية ومطلقة ، تتناقض بصورة كبيرة مـع طبيعـة هـذا الفكـر نفسه)[1].

ويبدو أن الكلمات المفاتيح لهذه الفقرة تتبنى (الغزو/ الأحادية/ التناقض) ، وهي عناصر دخيلة على المصطلح النقدي والنظري للغة الأدبية ، التي يفترض أن الكتاب المترجم جاء لتأصيلها - علمياً - قبل أي حديث عنها محلياً أو عالمياً في مصر. وحينما نتحول إلى سوريا فإننا نعثر على نفس الأطروحة- لكنها معكوسة هذه المرة وهي تقوم على مرحلة الألفة ، لكنها تندرج في ألفة الانفصام (الغرب/ العرب) (الاستمرار/ القطيعة) (الشرود/ الكلية) . إذ إن : (... أهم ما يميز الثقافة العربية من الثقافة الغربية (...) الأولى ثقافة مستمرة والثانية ثقافة منقطعة ... إن الانتقال بالخلق الإبداعي أو النقدي من نثراته الشاردة إلى كليته وكماله هو نهج بحد ذاته ، هوطريقة في التفكير..)[٢].

فثنائية (الأنا/ الآخر) في الخطاب النقدي الكلاسيكي تظل حية ، تسعى إلى إيجاد روابط معرفية وثقافية . لا تزيدنا إلا إغراقاً في حوارات العماء ، كما لا تزيدنا إلا تعويماً في العموميات في غياب التوجه المنهجي والموضوعي ، والنظري أو التطبيقي في هذه الفقرة ، التي يفترض أنها نقدية أدبية . ويظهر على أن خطاب عتبات الكتب النقدية يكاد لا يرتكز على مصداقية خطابه ، أو أن صاحب هذا الخطاب ينزع إلى إبداع خطاب تمويهي ومخالف ، يتوجه به إلى كل القراء المحتملين ، لا إلى القارئ المتوهم أو المختص تعويماً لسمكات البصيرة...

كيف يمكن إذن التوفيق بين النزعة الأخلاقية و(المهمة التاريخية) . التي يلقيها عبدالكريم حسن على عاتقنا ، وبين ربط

الحاضر بالماضي ومخاطر الدوران في (حلقة الثقافة الغربيـــة) أو (حلقة الثقافة العربية) على حد سواء ...

إنهما معاً شر لابد منه ، ولا يمكن التخلص النهائي من هذا النوع من الخطابات التي أدرجناها في (ما قبـــل - النقـــد) نظـــراً لطابعها الإطنابي العام ، ولكونها تفتقـــر إلـــى البصـــيرة والوعـــي النقدي، وحتى عندما يتحقق شيء من ذلك ، فإنـــه يتـــوارى أمـــام الدعوة المحلية لقومية عربية غير محددة المعالم في تقديم كتـــاب (المنهج الموضوعي) ، الذي يغيب لصالح دعوة صاحبه للبـــاحثين العرب :

(وإنني لأجد الفرصة سانحة لكي أتوجه إلى الباحثين العرب من أجل قراءة النقد العربي قراءة مفهومة ، تحدد في مرحلة أولـــى خصوصية المفاهيم النقدية عند كل ناقد وفي مرحلة ثانية تطور هذه المفاهيم)[٣].

ويعد موضوع الدعوة هاماً جداً ولكنه يدخلنا متاهات جديـــدة لتلك النوايا الحسنة لناقد جديد ، يبحث عن فضاء لـــه فـــي منـــاخ محجوز مسبقاً لصالح عدد من القناعات الجاهزة للنقد .

ألم يقل فلاديمير مايا كوفسكي :

" ما أكثرنا نحن الكتاب

لنجمع إذن مليون روبل

ولنشيد لنقادنا ملجأ عجزة "

قد تكون الدعوة إلى البعد التاريخي لكل فكرة نقدية ضرورة

من وجهة نقد الأفكار الأدبية ، التي تسعى إلى لفت الانتباه إلى مشروعية المقاربة الهرموتيكية واستعمالها النسقي في فهم دلالات ما قبل – النقد العربي ، والذي يصبح شكلاً أدبياً وأثراً ترويجياً لا غنى عنه أحياناً ، في ترصد البعد الإيديولوجي والنفسي للمؤول والناقد والمنظر .. لهذا فإن مقدمة صلاح فضل لكتابه حول (شفرات النص) (١٩٩٠) تسعى إلى نزع فتيل العماء عن عنوانها الكبير ، بإضفاء عنوان صغير (بحوث سيميولوجية في شعرية القص والقصيدة) كعلامة مميزة لتوجهات ، تستمد سلطتها من بحوثها وعتباتها ... ويظهر أن الإشكالية الحقيقية للكتاب تنبني على هروب النقد من السلطة للإلتحاق ببحث النصوص ، دون الكشف عن سلطتها في مجال لا يتميز فيه اللسان بأي طابع نصي ، بل بطابع سلطوي .

ولكي يتحلل صلاح فضل من أي التزام صارم بالقواعد النقدية ، فهو يسعى إلى طابع تكييفي تندرج فيه شفراته ضمن اتجاه عام لسوق نقدية أدبية قومية (عربية) ، يخضع فيها المقاربة الجديدة إلى ما يمكن أن تسفر عنه بورصة (التيارات العالمية) ، السائدة. يقول صلاح فضل في عتباته النقدية :

(على أن هذه الفصول من ناحية أخرى تعد استجابة لما يمور في الحياة الأدبية العربية من فواعل وإبداعات ، وما يحركها من قوى واتجاهات ترتبط بالسياق القومي أحياناً والمحلي أحياناً أخرى ، دون أن تفقد علاقتها الجدلية الخصبة مع التيارات العالمية المؤثرة ..)[٤].

أظن أن صاحب هذه الفقرة سيعارض تصنيفها في (ما قبل - النقد) لأنها تكشف أساساً عن مسكوت عنه نقدياً ، بل وتشككنا في أن اللسان يمتلك قواعد تفرض على القارىء الخضوع لها في علاقته بالناقد، مما يثير من جديد علاقات القوى ، حتى وإن التجأت شفرات النص إلى مجالات انزياحية جديدة ، تقتضي توظيف الإيحاء بالتباسه الكهنوتي وعماء بصيرته النقدية ...

وتتميز الأطروحات التجديدية ، من هنا ، بثقافة تركيبية تتقلص فيها الفواصل إلى حدودها الدنيا ، دون حاجة إلى تبريرية عتبات التأليف ، وهذا غيض من فيض الانفصام بين بصيرة النقد وعماء دواعيه المحلية... وهذه العتبات ذاتها ، هي التي يستدعيها جابر عصفور بطريقته الخاصة :

(...كنت منشغلاً بالبحث عن كتب تقدم النظريات الأدبية المعاصرة تقديماً موجزاً إلى القارىء العربي ، وقد كانت هذه النظريات خصوصاً في تطوراتها المتلاحقة ، تبدو شديدة العسر على الطلاب الذين كنت أقوم بتدريسها لهم ، فضلاً عن أنه لم تكن نصوص هذه النظريات قد ترجم منها شيء إلى اللغة العربية بعد، وكنت - ولاأزال - أرى من الأفضل أن نقدم تعريف الكاتب الغربي نفسه بنظرياته ... في الوقت الذي نترجم فيه نصوص النظريات ، فذلك أفضل من أن يدعي بعضنا تقديم هذه النظريات في كتب ينسبها إلى نفسه ، وهي بدورها ليست سوى تلخيص شائه لكتاب أو كتابين أو ثلاثة على الأكثر من الكتب المعروفة لقارىء اللغات الأجنبية)(٥).

يقر الناقد هنا بالعماء الذي تثيره الترجمات غير المعلن عنها وهي تستغفل قارئها ، كما يدعو إلى ترجمات تعرف بـالآخر بدل أخرى تختزله تعليمياً في مجموعة من الانتقائيات ، التي تفتقد إلى مرجعيات دقيقة أي بصيرة علمية ... فعدم اكتمال المشهد النقدي أمام قارىء عربي غير مسلم بالنظريات الأدبية ، قد يلقي به في متاهات التغريب غير الخاضع لأي سياق معرفي ، بالإضافة إلى التشويش على القناعات المحلية الخاصة هوية حول الأدب الوطني... لذلك يحرص الناقد على إيجاد قنوات معرفية لضبط الاستيعاب والتلقي ، على غرار ما يقدمه ناقد العتبات النقدية عبر بلاغة الإيضاح:

(وعنوان الكتاب الأصلي (دليل القارىء إلى النظرية المعاصرة). وهو دليل جيد بالفعل ، فبعد المدخل النظري الذي يطرح فيه المؤلف تأسيساً لكيفية تصنيف النظريات المعاصرة نفسه، فيعرض للشكلية الروسية .. (في) البحث عن منهج علمي ، أو عن تأسيس علم لدراسة الأدب ، وتتلاحق النظريات والمداخل من النظريات الماركسية ... والنظريات البنيوية ..ونظريات ما بعد البنيوية .. والنظريات التي تتوجه إلى القارىء)[٦].

هذا التقديم لا يخلو من طابع مدرسي وتفسيري ، يعتمد على تراتبية تقريبية ، تراعي متلقيها الجامعي ، ألم يسبق لناقد العتبات أن أشار إلى ارتباط انشغاله النظري بالتدريس ؟ فالمخاطرة الوحيدة في هذا المجال هي أن تتحول العملية المعقدة للنظرية إلى حقل تعليمي تعلق عليه بعض المشاكل التعليمية للآداب المحلية ، التي غالباً ما تعوم في أطر منهجية نقدية ونظرية تجاوزية لحرق

المراحل ورأب صدع الفجوة الأنطولوجية والمعرفية ، القائمة بين الأستاذ وطلابه الباحثين عن بصيرتهم في عماء ملقنهم ...وبدعوى (الوعي التاريخي) يشدنا ناقد العتبات إلى (عالمية) دون (دونية) يتحول فيها المحلي إلى عنصر فعال في الصورة العامة للمثال النقدي :

(إن الإسهام في إنتاج المشهد النقدي يبدأ بنقده وإعادة النظر في علاقاته والمشاركة الواثقة التي لا تنطوي على عقدة دونية في الإضافة إليه) .

ونفس (الوعي التاريخي) هو ما يجعل من (النموذج البنيوي) في النظرية الأدبية نموذجاً مفارقاً لهذا الوعي ، كما لو كان النموذج مجرد وصفة تاريخية وأنثروبولوجية ومعرفية عمياء، ليست بالشكل الذي نريده لها - تحت تأثير ضغوط إيديولوجية :

(إن النموذج النظري الذي يطرحه المؤلف لتصنيف النظريات الأدبية يظل نموذجاً بنيوياً مفارقاً للوعي التاريخي ، وهو العيب نفسه الذي يقع فيه النموذج الأصلي الموجود في اللغويات البنيوية ، وكانت النتيجة أن النظريات الأدبية تظل معلقة في فضاء من علاقات مجردة ، محايثة ، متجاوزة ..)(٧).

فليس النموذج البنيوي واللغوي نموذجاً مفارقاً بالضرورة ، بل توجد المفارقة في الكيفية التي يوظف بها ضمن انثروبولوجية ثقافية يستفيد الناقد والمنظر من إشكالياتها البنيوية . ويبدو أن العماء يوجد أحياناً في فهم الناقد .

(ولكن النظريات الأدبية (كلام في كلام) في نهاية المطلف ،

فهي – بحكم طبيعتها – تطرحنا خارجاً ، وتفضي بنا إلى العالم الذي تولدت عنه والعالم الذي تحاول توليده ، وليس سوى المنهج التاريخي بإنجازاته المتطورة المعاصرة ما يصلح لتحقيق الغاية الخاصة بغرض هذه النظريات)[٨].

من ثم ، تسيطر على مقاربة المترجم الناقد نزعة تعالي على النظرية التي هو بصدد تقديمها ، فكيف نقدم نظرية ونحن نعتبر أنها غيروظيفية، أو أنها محدودة الغاية ، ونحصر تعاملنا معها في وسيلة للتجاوز ولإبراز معرفية (المنهج التاريخي) و(الوعي التاريخي) . فالتلويح بالقوالب الاستنساخية (كلام على كلام) أوبلاغة تكرار :

- **(العالم الذي تولدت عنه) .**
- **(العالم الذي تحاول توليده) .**

قد لا يزيد من بصيرتنا بالنظرية بقدر ما يضفي عليها عماء العتبات عماءات إضافية ، نتيجة اختيار النص القصير بغاية تربوية وتوضيحية... وباعتراف ناقد العتبات نقف على بصيرة التشويش :

(.. إن الكتاب كله ينطوي على دلالتين مهمتين لابد من تأكيدهما فيما يتصل بالمشهد النقدي المعاصر . أولى هاتين الدلالتين هي التعقد البالغ لهذا المشهد والتراكم المعرفي المذهل ، الذي تميزه والتمازج الهائل بين الحقول المعرفية ...)[٩].

فإذا كان (التعقد البالغ) و(التمازج الهائل) هو ما يطبع كتاب (نظرية الأدب) والذي يصيب الناقد (بالدوار) فكيف بالقارىء

(الطالب) الذي لا يمتلك الرصيد الثقافي الكافي للمواجهة ، إذا كان الناقد العربي يقف حائراً أمام الوضعية :

(وهذا الوضع يجعل الناقد العربي الذي يسعى أحياناً إلى متابعة ما يحدث في العالم الواقع على الضفة الأخرى من البحر يشعر بدوار المتابعة ، الذي لا يعصمه منه سوى (الوعي النقدي) الصارم ، تزايد مسؤوليته إزاء واقعه المتخلف بمؤسساته الثقافية ، التي تعجز إلى الآن عن إصدار مجلة واحدة (معاصرة) متخصصة في النقد الأدبي)[١٠].

إنها ليست وضعية الناقد العربي فحسب ، بل وضعية الثقافة التي لا تنفتح على الدروس إلا بقدر متواضع بالإضافة إلى عقدة الدونية التي تصوغها أطروحة (المركزية الأوربية) :

(إن المشهد النقدي المعاصر قد أخذ يتجاوز سجن المركزية وينفتح على أفق إنساني أرحب .. وأعلام النقد المعاصر في فرنسا من أصول غير فرنسية ، ولنتذكر لوسيان جولدمان وتزفتان تودوروف وجوليا كريستيفيا . إن المشهد المعاصر مصب تصب فيه تيارات متدفقة ...)[١١].

فكل المبررات مطلوبة وكل الاستقصاءات مقبولة ، حين يتعلق الأمر بإيجاد أعذار واختلاقات يستدعيها المحلي والعالمي في صياغة الصورة النقدية الجلية لإسهام نقدي ممكن (عربياً / غربياً):

(وليس أدل على ذلك من الإسهام العربي المعاصر في المشهد النقدي المعاصر ... وما ينطبق على إدوار سعيد الفلسطيني

ينطبق على إيهاب حسن المصري .. فإسهامه هو الآخر في تيارات ما بعد البنيوية وكتابات ما بعد الحداثة يضعه في كفة مماثلة ، إن كليهما – سعيد وحسن – نموذج للناقد العربي بخاصة وناقد العالم الثالث بعامة ، من حيث الإسهام في المشهد المعاصر وما ينطوي عليه هذا المشهد من دلالة تؤكد أن دائرة منتجيه ، لم تعد حكراً على دائرة تحددها نظريات المركزية الأوروبية التقليدية)[١٢].

فتكسير علاقات القوى بين المركز والمحيط ، يجعل الناقد يفتح العديد من الجبهات الإيديولوجية في مجال درس يتحدد بالعلمية والتقنية والمهارة .

عتبة حوار النقاد وتغييب النقد :

قد لا يكون لحوارات واستجوابات النقاد – في الصحافة الأدبية – أهمية بالنسبة للنظريات الأدبية ، إلا أن الطابع التداولي والترويجي لخطاب الحوار يجعل مزايداته أحياناً محط اهتمام وموضوع دراسة اختزالية بالنسبة لمحلل . يرى في جميع صيغ البث والتلقي مؤشراً على فاعلية معينة وعلامة على طابع القيمة التداولية للأفكار النقدية .

من ثم يمكن الاعتماد بطريقة اعتباطية – على ثلاثة نماذج تمثل ثلاثة أنماط نقدية تنتمي إلى فضاءات مختلفة ، ولكنها جميعاً نشرت حواراتها خارج أوطانها الأصلية (لؤلؤة / عياد / بلاطة) لا يهم الدورية العامة أو الجريدة غير المتخصصة بالنقد. والمنابر هي مجلة (الشروق) و(الاتحاد) الإماراتيتين .

وقد تعمدنا إعطاء هذه التفاصيل إمعاناً منا في التشديد على خطابات موجهة لمناخ ثقافي معين بمقصدية ذات مواصفات محددة. لذلك جاءت الحوارات ذات طابع :

١ - تعريفي إعلامي بالنشاط النقدي للناقد .

٢ - جدالي في استهداف النقد واتجاهاته الحديثة .

٣ - عمائية في توخيها حقائقية شبه مطلقة .

٤ - تمثيلية لنظرة جيل مخضرم يشارف على نهايته .

واقتطفنا من هذه الحوارات الأنماط القابلة لوضعنا في صورة نقد الأفكار الأدبية ، بحيث تتضح فيها أحياناً المفارقات الموجودة بين الخطابين (النقدي والصحافي) للتخصص الضيق من جهة والتعميم المتوسع من جهة ثانية ، مع افتراض تكامل بين الاثنين في مجال بسط البصيرة الريادية والعماء النقدي ...

وقد ترصدنا هنا :

١ - ثلاثة حوارات نقدية .

٢ - ثلاثة نقاد متجايلين .

٣ - في ظرف ثلاثة أشهر من سنة ١٩٩٣ .

لسنا ندعي الإلمام بكل الحوارات النقدية العربية ، كما أننا لم نختر أحسنها ولا أسوأها ، لأن افتراضنا ينبني على قراءة حوارات نقدية عربية بطريقة اعتباطية تتم بين مؤسستين متنافرتين (الأكاديمي / الإعلامي) ولكنه التواطؤ الاستراتيجي القائم بينهما .

قد يحمل كلامنا محمل التحامل على أقرب الناس وأبعدهم عن النمط ، ولكننا نؤكد أن ثلاثة أرباع حوارات النقاد مع الإعلاميين تنبني على لا مقروئية الناقد أو على الشهرة التي تسبق صاحبها ، قبل أن تطأ أقدامه جزيرة النقد المحلية العائمة في محيطات المراكز العالمية ..

في الحوار الأول مع عبدالواحد لؤلؤة ، نجد هذا الأخير يستغل فرصة الحوار المفتوح لكي يعرف بإنتاجه النقدي - إشهاراً - بنفسه - كمقابل لحوار لا يؤدى عنه - وتنويراً لمحاور يجهل ومحاورين متجاهلين من خلال عتبات.

(يصدر لي هذا الشهر المجلد الرابع من (موسوعة المصطلح النقدي) عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت . يضم هذا المجلد أربعة عنوانات هي : المفارقة وصفاتها - الترميز - الرعوية ، ويقع المجلد في حوالي ٥٠٠ صفحة ، وأحسب أن هذه السلسلة ترفد المتأدب والناقد والباحث بمعرفة دقيقة عن هذه المصطلحات وتطورها في الآداب الأوروبية مع أمثلة من تلك الآداب)[١٣].

وإذا اعتبرنا ما ورد في الفقرة السالفة تنويراً ، فكيف يمكن أن يكون ما قام به الناقد مجرد ترف ذهني ، لأن عبدالواحد لؤلؤة يفتتح حواره بالتساؤل عن عتبات إنجازه :

(هل أن الظروف التي يمر بها عالمنا العربي تفسح مجالاً لأي تفكير جاد في موضوعات الترف الذهني مثل الأدب والنقد؟)[١٤].

فالناقد هنا يشكك في جدوى قيام كيان نظري في صحـراء النقد العربي ، لذلك فهو يشكك في وجود (نقد عربي جديد) ويعتبره مجرد تقليد الغراب لمشي الحمام :

(أما إذا كان عندنا نقد جديد بالمعنى الدقيق وأنه لايزال يخدم أسلوبه أكثر مما يخدم النص فهو ما لا علم لي به . وإذا صح وجوده فهو ليس بنقد ولا جديد ، بل "اجترار وتعليك"[١٥]).

وينم هذا القول عن بصيرة النفي المطلق والعماء اليقيني – لناقد مع (وقف التنفيذ) – لحد إصدار أحكام تشكك في مصداقيته خاصة وأنها تصدر من ناقد يشتغل بالاصطلاحات الأدبية ، فهل يعقل نفي التاريخية والفلسفية عن النقد الجديد بدعوى الاهتمام بالنص فقط. كما لو كان هذا الاهتمام مجرد قبض على سمك أزرق في مياه آسنة .

لنميز هنا بين مقتضيات الأكاديمي والموقف الشخصي من مدرسة في تعريف الناقد :

(الناقد الجديد) يعني بالنص بالدرجة الأولى ، ولا يعني بما يحيطه من تاريخ أو فلسفة أو شؤون فردية أو نفسانية إلا بقدر ما يخدم ذلك في فهم النص والاستمتاع به من دون أن يكون بديلاً عنه)[١٦].

هكذا يوقع الناقد بنقده في أحكام هو في غنى عنها ... بل يذهب إلى أبعد من هذا ويورط نفسه في تنصيبه مؤرخاً متحاملاً على (الكتابات النقدية العربية) مصفياً حساباته معها دون رجعة :

(يبدو لي أن الكتابات النقدية العربية قد استنفدت ما لديها

خلال عقدين من الزمان ، فراح بعضهم يبحث عن مصادر جديدة في المدارس النقدية كما جرى لاستعادة (البنيوية) من قبرها الأوروبي في الستينات ، لتخرج إلى الشوارع العربية الأدبية في السبعينات مومياء محنطة ، استهوت كثيرين كآخر صيحة من صيحات الأزياء المستوردة . لاتزال هذه المومياء تدور في شوارع " بيزنطة " مثلما نجد في قصيدة " ييتس "، ولكني لا أحسبها سوف تستوي بشراً سوياً. هات لي من يقول لك بصدق ، لا بادعاء أن " نقداً بنيوياً " زادك فهماً أو استمتاعاً بقصيدة مهمة لشاعر كبير ، وليكن طرفة بن العبد أو أدونيس ")(١٧).

فهل تعود هذه الحملات إلى الفضاء الذي يروج فيه لتقاعد النقاد واستراحتهم ، بعد عناء عمر في لم شتات من الأفكار التي لم ينته أي منها إلى نظرية ...

وبعد شهر على ظهور الحوار الأول ، يخرج علينا الحوار الثاني مع شكري عياد ، تحت عنوان كبير (البنيوية والتفكيكية لا تعترف بالحقيقة) . من منا يعترف بحقيقة المدعي العام حول ما يعتبره مجرد (مسميات جديدة) و(البديلة للنقد الشامل) ؟ فمن هم هؤلاء (النقاد – الأشباح) الذين أرعبوا جيلنا المخضرم بكوابيسهم التي استبدلوا بها واقع (النظام النقدي الشامل) ...

فلا بأس من إجراء غارات وهمية لترهيب الطيور التي تجهز على السنابل الذهبية في (مدن الملح) . يقول شكري عياد – بأبوية الناقد وخوفه عليه من التحلل – :

(أود أولاً أن أوضح أن هذه المسميات الجديدة ابتداء من

الأسلوبية إلى التفكيكية ، تجمع بينها محاولة الانتفاع من علم اللغة الحديثة في النقد الأدبي ، وهذا أمر مشروع جدا ، وأرجو أن أبرىء المتحمسين لهذه الاتجاهات في عالمنا العربي من التورط في الظن بأنها بديل للنقد بمعناه الشامل ، أريد هذا وإن كنت أعلم أن بعضهم يطرحها فعلا كبديل وهذا هو الخطأ)[١٨].

يخيل إلينا أن للنقاد المخضرمين استراتيجية تتعلق بالإشتغال على جبهتين وبسرعتين ، الأولى لاكتساح المجال النقدي بحقيقة تختلف حتى عن حقيقة المبدع ، والثانية برفض ونفي الاختلاف بجميع مظاهره الفلسفية سواء أكان تفكيكيا أو بنيويا .. واعتباره مجرد مظهر من مظاهر تحلل الثقافة والحضارة الغربية... وهو اعتقاد يوجه رسائله إلى قراء مسحورين وقاصرين ... ينتظرون الناقد الشاطر ، الذي يجد الحلول في التحلل والتمويه . يقول شكري عياد ، معتمدا على خطاب العارف الكامل المعرفة في إقرار انهيار القيم الغربية، علنا وضمنيا منبها إلى الانهيار العربي في مقاربات النقاد الجدد .

(هذا التشكيل الجديد مأخوذ من النقد التفكيكي ، وهو لا يفرق بين عمليتي القراءة والكتابة ، فأية كتابة جديدة هي تعليق على نص قديم ، فهي قراءة له ، ومن ثم لا توجد بين النقد والإبداع، وهذا هو التشكيل الجديد الذي اتخذته لفظة " القراءة ". وبطبيعة الحال فإن هذا التشكيل الجديد ناشىء عن نقطة صغيرة تتعلق أيضا بـ " القيم "، ناشىء من أفكار قيمة مهمة تسمى "الحقيقة " لأن البنيوية والتفكيكية على وجه الخصوص لا تعترف بكلمة اسمها "الحقيقة "، وهذا يعني أن التفكيكية ليست إلا لسانا

فصيحاً يعبر عما وصلت إليه الثقافة والحضارة الغربية من انهيار قيمي)[١٩].

(وأنا أتساءل : إذا لم تكن هناك حقيقة ، فما الذي أبحث عنه في النص الأدبي ؟!

إن الناقد التفكيكي حين يقرأ نصاً فهو لا يريد حقيقة ، هذا النص وإنما يصنع نصاً آخر فوقه ، وهكذا نصوص فوق نصوص لأنه لا توجد حقيقة في النهاية يبحث عنها .

ولكن بما أنني كناقد عربي أرى أن هناك حقيقة ، إذن فإن هناك حقيقة لهذا النص الذي أقرأه ، ومن ثم هناك فرق بين من يبدع هذا النص ليصل إلى حقيقة تتعلق بالكون ، وبيني أنا الناقد الذي أكتب نقداً لأصل إلى حقيقة هذا النص ، أما المبدع فهو مقيد برؤيته فقط)[٢٠].

ويدخل هذا النقد في إطار التغذي على فتات الموائد وسب صاحب المائدة ، الذي لم يستطع أن يوفر أسباب هضم الغذاء ..

وبما أن عيسى بلاطه اختار النقد الاستغرابي ، فإنه لم يستطع أن يتخلص من مفهوم نقد الضلال ونقد التبعية المتأخرة عن زمانها الفضي ، ملحاً على مفاتيح (النقد العربي) (الناقد العربي) (الممكن العربي) وتشدد كلها على الطابع القومي للإشكالية النقدية التي لم تقتد بنموذج المركزية الغربية :

(أرى النقد العربي في مناهجه الحديثة لايزال يسير خلف النقد الغربي ، فهو ، أي النقد العربي ، لم يصل بعد إلى ما وصل إليه النقد الغربي من تطور ونظرة .

الناقد العربي يتحدث عن المدرسة البنيوية مثـلاً ، بينمـا الناقد الغربي وصل إلى أبعد من البنيوية، وصل إلـى التفكيكيـة . الناقد العربي يتحدث عن الحداثة ، بينما النـاقد الغربـي تجاوز الحداثة إلى ما بعد ... لا أقصد أنه يجب أن يكـون النقـد العربـي المعاصر موازياً للنقد الغربي في توقيته ومناهجه ، لأنه حينذاك يعد نقلاً ، أو تقليداً ، أقصد أنه بإمكان العرب أن يبتكروا نقداً يسـتطيع أن يتحدث عن الأدب العربي المعاصر من ضمن تراثـه القديـم - المتجدد ، وفي هذه النهضة التي نعيشها اليوم[٢١].

وليس خطاب عتبات الحوار هنا بجديد كل الجدة ، بل يندرج في نغمة عامة تدغدغ الحس العام وتلتقي مع تيار حداثة سـلفية ، ترى في الحداثة تبعية للغرب وفي التأصيل العربي خلاصاً من أزمة عماء ، ببصيرة وساطة تدرك بوعيها الشقي ما لا تستطيع لـه رداً في واقعها التقي .

عتبات البيو - بيبليوغرافيا لمدونة بصدد التشكل :

تفرز تجليات لحظات (اكتشاف النقد) و(تاريخ النقـد) عـن عمق إشكالي تعبر عنه بقولة رونـي إيتيـامبل (أمـا أن تعطونـا بيبليوغرافيا نقدية وإلا فاغلقوا معاهدنا) .

فخلال إعمار الجامعات العربية لم يصدر عن أي واحدة منها عملاً يستحق الاحترام، فباستثناء هوامش الرسـائل والأطروحـات والكتب والدوريات لا وجود لمركز علمي يهتم بفهرسة للنقد الأدبـي العربي ... ويمكن القول بأن الأعمال النقدية الكـبرى والصغـرى

تستطيع تحويل مجال أفكارنا المشتركة وتعديلها ، لأن الحساسيات الكامنة فينا والوجوه الجديدة التي يتقصمها النقد الأدبي والأفكار والثيمات التي تلاحق لحظتنا التاريخية تدفع تاريخ النقد الأدبي إلى أن يعمل على التوضيح الدلالي للنصوص وموضعتها في مناخ عصرها وتبيان حمولتها النظرية .

ففي لحظة الاكتشاف النقدي، ينظر إلى الإنتاج الأدبي في ذاته وحضوره المباشر وكينونته ووحدته ، إلا أن تحولات الأفكار والأساليب والرؤى تكشف عن جماليات متعددة وتصبح موضوعاً لتاريخ ونقد الأفكار في عمقها الوجودي : من عقل وانفعال وإحساس وتخيل وتذوق ، في إطار وعي ولاوعي الأفراد والجماعات المبدعة .

من ثم ، تتحول لحظة اكتشاف الإنتاج النقدي إلى دهشة من استمراريته التي تتجدد في مقاربات الطليعة النقدية، وهي تحاول تنظيم وتنسيق الظواهر الأدبية واستشراف آفاقها الإحالية والمرجعية ، وتوضيح قنوات توزيعها وانتقالها بالتركيز على الحساسيات والأحداث التي تبرز في شكل نزوع فكري واحد ، بأسماء مختلفة عند نفس النقاد ونفس الاتجاهات ، التي لا تخضع للتطور الاجتماعي والفني فقط ، بل تتدخل فيها أحداث تاريخية متعددة ، يستمد منها النقد والتنظير الأدبيين لونيهما ــ، ضمن تركيبة أفكار تصبح ضرورة في دراسة بيو - بيبليوغرافية - النقد الأدبي العربي ، الذي يراوح بين الألفة والغرابة .

فالنقد الأدبي يتحدد بيبليوغرافياً من خلال تطبيع يعتمد على مستويات هي :

١ – مستوى النص المعروف اجتماعياً في علائقه التبادلية.

٢ – مستوى النص الثقافي المشترك بتعميماته .

٣ – مستوى المعايير النقدية المحددة للمعنى .

٤ – مستوى الخروج عن الأعراف والعام .

٥ – مستوى المفارقة والمشابهة .

لهذا يصبح تداول بيبلوغرافيا تحليلية نقدية وسيلة لتطبيع النصوص والاصطلاحات والتيارات التي لا تكتفي بإيجاد تراكم كمي، بل مصحوبة بنوعية تراعي التخصص الضيق بكل مواصفاته الأكاديمية والمحلية ، والتداول الواسع بكل آفاق انتظاره المعرفية في استيعاب متفائل للنقدي والأدبي :

(إذا استوعبنا الأدب كما نستوعب بقية عالمنا الخارجي ، عن طريق التكييف الذي يصون حالة الرضى طبقاً لثيمة واحدة معينة من ثيمات الهوية ، تكون إذ ذاك استجابتنا للأقوال عن الأدب بالطريقة نفسها ، إن هذه الصيغة تزيل الفرق بين النصوص الأدبية والنصوص النقدية ، فتوحي بأن معرفة التجربة حسبما تحددها النظرية التقليدية تقع خارج مثال النقد : ولا يوجد ما يسمى بالحقائق الموضوعية للنصوص أو المعاني الأدبية "[٢٢].

فالبيبلوغرافيا النقدية قد تكون تجمعاً لعناوين ومنتخبات على غرار ما أنجزه عبدالسلام المسدي في (قضية البنيوية) – على سبيل المثال لا الحصر – لذلك يتطلب الموقف وعياً بالقراءة ، التي تعني عملية تركيبية ، تصبح فيها العملية النقدية نتاجاً يتحرر

من ناقده ويحقق كيانه في شكل بيبلوغرافي متماسك ، وينجز استمرارية في المعنى الجماعي للمشترك .

وإذا كان النقد الأدبي يختلف عن القضايا العلمية المحضة ، فلأنه يأتي إلى الوجود عبر مجموعة من التطبيعات والعقود الضمنية بين الناقد والمبدع والقارئ .

(فنحن لا نطبع نتاجاً معيناً عن طريق ربطه بالمواضيع المعروفة ، بل عن طريق ترجمته إلى أسلوب مألوف للخطاب ، وهذا الخطاب تمثله النتاجات التي قرأت من قبل ، وأصبح بالإمكان تحديد المعنى تحديداً أدق نتيجة التبادل بين النصوص :" لا يمكن أن يقرأ النتاج إلا من حيث صلته بالنصوص واختلافه عنها ، تلك النصوص التي توفر خطوطاً بيانية يقرأ من خلالها النص ويبنى"(٢٣).

ويظهر أن تطبيع النقد الأدبي بيبليوغرافياً واصطلاحياً وتحليلياً كفيل بإكسابه مفهوم إنتاج قار ، له مكانة ووضعية محددة ثقافية في إطار الأصناف المعروفة لنظم وأساليب وتقاليد توفرها الثقافة الوطنية .

يكشف (ما قبل – النقد) بتجلياته (المقدماتية/ الحوارية/ البيو-بيبليوغرافي) عن نقاط ضعف في عمليات التصور النقدية عند النقاد . وإذا كان النقد الأدبي يرتكز على أسس نظرية ضرورية وحتمية من خلال سيطرة مجموعة من الأفكار على توجهات الأشكال النقدية ، فإن نقد أفكار (ما قبل – النقد) تصبح شرطاً أساسياً لكل نقد أدبي يتوخى وضوح الحقل المفاهيمي لنقده .

لا غرابة إذن أن ينطلق نقد الأفكار من مسألة تفوق نظرية النص على النص ذاته ، في إطار التكامل والتجاوز مع النقد التقليدي والجديد ، معاً وهي المفارقة التي تعتبر ميزة هرمنوتيكية، تجعل من ناقد الأفكار الأدبية ، ظاهراتياً ، ومؤولاً ومنظراً ومؤرخاً للأفكار الأدبية ، في أكبر معرض للنقد وعلم الجمال والتاريخ الأدبي.

إنها الرغبة - الفاوستية في معرفة كل شيء ، وهي وجهة نظر توفق بين وجهات النظر المتباينة أو حتى المتناقضة مادامت كل فكرة أدبية تتضمن رصيداً ضخماً من الدلالات المتعددة...

من هنا ، يتحدد جوهر عمل ناقد الأفكار الأدبية ، في توجيه الاهتمام إلى ذاتية الإشكالية النقدية وخاصيتها النظرية والنوعية بدل الاهتمام بذاتية العمل الأدبي ... فموضوع (نقد الأفكار الأدبية) يعد المبدأ والبرنامج في توجيه الموضوع نحو النص والكتاب ، في إطار مواجهة طبيعية بين متعة الفكرة ومتعة النص ، تلك المتعة التي لا تبحث عن حل وحيد للفرادة ، بل تركز على تحديد الشروط الموضوعية والنظرية والبنيوية لكل فرادة محتملة ...

من ثم ، يأتي تدخل روني ويليك في (نظرية الأدب) ليذكر بالدور الأول لتنظير عمائنا المعرفي :

(لا يمكن فهم نظرية الأدب بمعزل عن النقد أو التاريخ أو فهم النقد ونظرية الأدب والتاريخ ، أو التاريخ بدون نظرية أو نقد... من المستحيل وضع نظرية للأدب إلا على أساس دراسة

أعمال أدبية... فنحن نقرأ دائماً في ذهننا بعض المفهومات المسبقة... العملية ديالكتيكية : هناك إسهام متبادل بين النظرية والممارسة[٢٤].

فلا توجد نظرية للأدب ونقده وتاريخه خارج نسقية زمنية أو دون مراعاة للبعد التاريخي للأعمال . في إطار المبادىء العامة التي تعمد إلى تمييز فرادة الأثر أو الكتب أو المرحلة .

من ثم تصبح النسبية هي الإطار التي تشتغل فيه النظرية الأدبية - بعيداً عن المطلق - مشددة على نموذجية الأدب وشموليته أكثر من التاريخ ... ذلك أن هذه الوضعية تمثل مصدر تحفيز للنقاد ومنظري الأدب من أساتذة ومترجمين وباحثين ، وذلك من خلال طريقة تعاملهم مع مصادر التحفيز .

لقد لاحظنا من خلال عينات نقدية تجمع بين التأليف والترجمة كيف يشدد بعض النقاد على طابع (المحاولة) في كتبهم ، وهو طابع لم نفهم منه تواضع العلماء ، بل تتلمذاً خجولاً في حضرة تشي بالإنبهار من الإنتاج النقدي التنظيري والساعي إلى تحقيق الإشباع - النفسي - من كل المستجدات والمناهج الجديدة ، وذلك من خلال مستويات التكييف - التي مرت معنا - في محاولة لإخضاعها إلى مفهوم للتعريب والمحلية يعكسان معالم العالمية وإشاعتها محلياً ...

العين البصيرة واليد القصيرة :

ينبني هذا العنوان على محورين أساسيين ، هما :

- الطابع الانتقائي للتأليف .
- الطابع الاعتباطي للترجمة .

وقد ارتأينا التعامل في هذا الإطار مع الإصدارات النقدية الأخيرة لمحمد العبد وصلاح فضل وعبدالكريم حسن وحامد أبو أحمد وهدى وصفي - لاعتبارات عديدة ، أهمها الإطار الأكاديمي للباحثين .

كما عمدنا إلى نقد نقدهم الأدبي من خلال عنصرين هما :

- تقديم المنهج النقدي الجديد .
- إبداء الرأي في الترجمة المنجزة .

وسنلاحظ أن كل ناقد يتزعم اتجاها نقديا :

- الأول : لسانيات النص مع محمد العبد .
- الثاني : سيميولوجية القراءة مع صلاح فضل .
- الثالث : النقد الموضوعاتي مع عبدالكريم حسن .
- الرابع : تاريخ النقد : هدى وصفي .
- الخامس : نظرية اللغة الأدبية حامد أبو أحمد .

وينبني الجمع بين هؤلاء على الكلمة المفتاح (المحاولة) والتي تكون الميزة الغالبة على مقارباتهم بما تمثله من (نواة) بالنسبة للأول و(شفرة) بالنسبة للثاني و(حافز) بالنسبة للثالث و(معرفة) بالنسبة للرابع ... و(تيارات) بالنسبة للخامس .

ففي (اللغة والإبداع الأدبي(١٩٨٩) نطالع رغبة حارة في

(المحاولة) لانتقاء تقنيات تحليل النص تستغرق (٥٥) صفحة من أصل (٢٩٢) المخصصة للتطبيقات على السياب وعبدالصبور ودرويش ومحفوظ والحكيم .

ويبدو جلياً حرص محمد العبد على التعامل مع آخر تقليعة نقدية ، كوصفة جاهزة للإشتغال على المادة في شكل محاولة :

(هذا العمل محاولة للإفادة من معطيات علم اللغة بفروعه ومناهجه وإجراءاته في تحليل اللغة الأدبية، التي تمثل المستوى الفني من مستويات الاستخدام اللغوية. وإذا كان هذا الميدان من ميادين الاشتغال باللغة قد صار غنياً بباحثيه وبحوثه في الدراسات المعاصرة في أوروبا وأمريكا ، فقد عرفه تراثنا في صور مختلفة، مما اتخذه النحاة من لغة الشعر ولغة القرآن الكريم والحديث..)[٢٥].

والملفت للانتباه أن ناقدنا يكتشف فجأة أن هذا النقد الذي يحاول التعامل معه موجود في التراث العربي - كما وجد بعضهم سبقاً لبصيرة الجرجاني على دوسوسير - ففي المرحلة الأولى يتم تقديم دراسات نقدية أثبتت عالميتها الأدبية، وفي المرحلة الثانية يضفي عليها تطبيعاً يخص الموروث الثقافي ليبرر براءة تعامله مع ما سبق العرب إليه . وبما أن صلاح فضل قد استنفد طاقة كبيرة في ترجمة الاصطلاحات والمناهج ، فقد شعر بحنينه إلى مزاولة (محاولة) التطبيق من منظور سيميولوجي ، يتوخى الإلمام بشفرات النص ، مقدماً إلى القراء قناعة التطبيق مع تشديده على طابع (المحاولة) .

(هذه محاولة لارتياد أفق جديد في التحليل النقدي ، من

منظور تطبيقي ، بدلاً من الوقوف عند التكوينات النظرية والتعثر في الأسماء والمصطلحات والإغراق في الأفكار والمبادىء ، والجدل حول مشروعيتها ، مما يجعل التجربة العلمية في التشرب والتوظيف هي المحك الفاصل في مدى الجدوى والجدية)[٢٦].

ولاشك أن وهم التنظير والتطبيق يشغل لاوعي الناقد ، الذي يعتبر الوصفة وحدها غير كافية ولابد من طفرة يطلق عليها (الجدوى والجدية) أي التشديد على الطابع التداولي والأخلاقي في مجال يتطلب مهارة تقنية وعضوية جدلية وحوارية بين عديد من الأطراف ، وبما أن النقد الموضوعاتي يقدم لأول مرة في العالم العربي، فإن عبدالكريم حسن يقدمه بكراً :

(الدراسة التي نقدمها الآن تحاول أن تنسج الخيوط الرئيسية لإحدى المدارس النقدية المعاصرة في الغرب والتي يمثلها خير تمثيل الناقد الفرنسي المعروف ج.ب. ريشار . وستعمد الدراسة في الدرجة الأولى إلى إضاءة الوعي النقدي الذي يسعى بدوره إلى إضاءة الوعي الشعري فالشعر بحث والنقد بحث عن هذا البحث . ومنذ ثلاثين عاماً وهذا الناقد الكبير ينقل مصباحه النقدي)[٢٧].

ونلاحظ هنا كيف يصبح الناقد وسيطاً شرعياً في نقل تقنيات النقد الغربي ، وذلك بالإعلان الصريح عن ذلك من خلال زمنية النقد ومحتواه وشبكة علائقه بالمفاهيم اعتماداً على قوالب (الناقد الكبير)، والإستمرارية (ثلاثون سنة) ، والوضعية (المدارس النقدية المعاصرة) لذلك يقترح علينا ع. حسن نقداً (يعلمنا) لأنه يصدر عن

(معلمين) فلاسفة ، فما على العرب إلا استيعاب (الدرس) في (نقدهم العربي المعاصر) وذلك باعتماد فلسفة نقدية ، لأن غيابها هو ما حال دون تعرفهم على هذا الاتجاه في وقت مبكر :

(إن المنهج الموضوعي يعلمنا أن نحاكم معرفتنا بشك جدلي... وكما كانت دراستنا بكاملها مخصصة لموضوعية ريشار .. نود الإشارة إلى ان التيار النقدي الذي حمل معه أعمال ريشار لم يولد من العدم . فهناك معلمون وفلاسفة كبار يشكلون بحق الجدار النظري الذي تستند إليه أعمال النقاد الموضوعيين ..

فالنقد هنا يكمل الفلسفة ويواكبها . وهذه هي إحدى الدروس التي ينبغي أن نستفيد منها في نقدنا العربي المعاصر ، فكل نقد لا يستند إلى جدار الفلسفة المتين ، هو نقد يهتز لأول هبة ريح ..)[٢٨].

ورغم أن ع. حسن يحاول تقديم منهج النقد الموضوعاتي (الفرنسي) إلا أنه يتوصل إلى الإعلان عن بلوغ الهدف : ألا وهو تكوينه لمرجعية في هذا المجال - لا في العربية وحدها ولكن في (جميع اللغات الأخرى) - فهل هو تواضع المحاولين أو عماء الوسطاء ؟

(لقد حاولنا أن نقدم هذا المنهج بلغة المفاهيم ، لغة الفلسفة بدلا من لغة الصور الشعرية ، لغة الأدب . وذلك لأن الأدب في هذا السياق الذي نضعه فيه إنما هو تنظير للأدب لا عرضا للإبداع الأدبي . وكان علينا من أجل ذلك أن نقرأ الأعمال الكاملة للناقد ريشار ، وأن نفرز الجانب النظري من الجانب التطبيقي ، ثم نلم

الخيوط المتناثرة لكل مفهوم نقدي من أجل حياكتها وتقديمها في ثوب جديد .. وهكذا فإن تقديمنا للمنهج الموضوعي لا يعد مجرد نقل من لغة إلى أخرى وإنما إعادة إبداع . فناقدنا (ريشار) لم يقدم منهجه في يوم من الأيام على النحو الذي قدمنا . وهذا ما يجعل من دراستنا مرجعاً للمنهج الموضوعي لا في اللغة العربية وحسب . وإنما في اللغات الأخرى)(٢٩).

فالسوري عبدالكريم حسن متحمس جداً لناقده الفرنسي الذي خدم النقد لمدة ثلاثة عقود ، ومع ذلك . من يعرف هذا الناقد في العالم العربي ؟حتى لا نقول من يطبق النقد الموضوعاتي ؟ الذي خصه عبدالكريم حسن برسالة جامعية عن السياب في تيماته الأساسية . فهل يكفي المزيد من الحماس للمقاربات النظرية للتغلب على عماء بصيرتنا ببصر جديد لعمائها ، بعيداً عن الترويجية والإشهار النقدي لما يرفضه المتداول النقدي الضيق .

تغريبات ثقافية حمقاء :

إذا كانت المقارنة لا تمتلك أثراً توحيدياً بل توليدياً ، فإن الترجمة بدورها لا تمتلك أثراً معادلاً بل تحقيقياً ، وهذا الطابع التحقيقي هو الذي يجعل من نقدها نقداً إشكالياً بين المشرق والمغرب، إما لاعتبارات اختلاف المهاد الثقافي الغربي أو لدواعي التطبيع المرتبطة بالمناخ الثقافي البيئي ، وهذا ما يفسر الجدل الدائم حول اضطراب الترجمات عند بعضهم أو تحويلها إلى سلطة رمزية لمواجهة قوالب لغة لغوية . تحافظ على طهريتها وصرامة قواعدها ، وتعاني من إفراغها ، لأن أي امتلاء لها يفترض إيجاد

قابلية للتلقي الجمالي والفلسفي . لقد ذهب بعض النقـاد إلـى أن هناك (عربيات) لا عربية واحدة للترجمة النقدية، ضارباً المثل فـي ذلك بلغة المغرب العربي المترجمة عن الفرنسـية، والتـي تمثـل صدمة بالنسبة للمشرقي ، الذي يستشعر نكهة غير مألوفة لديه فـي هذه الترجمات ، وهي حالة يمكن أن تعكس بالنسبة لتلقي الترجمات المشرقية في المغرب .

وعن هذه الإشكالية يقدم سـامي سـويدان ، فـي مقدمـة ترجمته (نقد النقد) شهادته الشخصية عن تجربة مقاربـة النـص الأجنبي الفرنسي ، عبر الترجمة النقدية التي تعتبر حواراً ومشاركة وإسهاماً في عملية التفاعل الأدبي والنقدي عبر اللغة :

(اللغة الأساسية المعتمدة للتعبير .. (الفرنسية) حاملة أحياناً لسمات تراكيب وصيغ تعبير غير شائعة أو معهودة في هذه اللغـة. مما أضاف صعوبة إلى مصاعب الترجمة.. وأهم ما عرض في هذه الأخيرة هو تأدية مفاهيم ليس لها في العربية مقابل ملائـم ، ممـا فرض علينا اجتراح مفاهيم عربية ملائمة ...)[٣٠].

أما حينما يلجأ الناقد العربي إلى وساطة الترجمـة ، فـهو يجعل من هذه الترجمة وسيلته لإعلان المبادىء الموجهة أو تعبيراً عن رغبات شخصية ، تتوزع بين استصدار الأحكام عند حامد أبـو أحمد :

(وقد طرحت البنيوية في مجال النقد الأدبي على أنها الكلمة الأخيرة ، التي تحمل من صرامـة المنهج العـلمي ومن تحديداتـه ما يجعلها غير معرضة للخطأ)[٣١].

وحافز تصحيح الوضع النقدي الانتقائي لـدى المؤلفين ، بالإقتصار على وظيفية محددة تكتفي بوضع القارىء في الصورة الصحيحة للمصادر النقدية البنيوية في (مبادىء علم الأدلة) الذي ترجمه محمد البكري – حاملاً على الوساطات غير المشروعة :

(ليس الهدف من هذه الترجمة تكريساً للـ (بنيوية) وإحياء لها. في هذا الاتجاه نجد من الضروري المساهمة في محو الأوهام بتعريب بعض النصوص الأساسية وتوفيرها للقارىء العادي، حتى يواجه على الأقل احتكار (الوسيط المعرفي) ويكنس ظواهر التمييع (١٩٨٦) ، ورغم الطابع المزاجي لهذا التدخل فهو يكشف عن خلل تلقي وعن ظواهر التهافت على السهل الممتنع.

لقد كان مقال بارث (موت المؤلف) (١٩٦٨) آخر مسمار يدق في نعش البنيوية ، حيث يرفض النظرة التقليدية التي ترى في المؤلف أصل النص ...وتوالت كتابات تأبين البنيوية ، كان آخرها الكتاب الذي ترجمه جابر عصفور عن (عصر البنيوية) للأمريكية أديث كيرزويل ، وهو مدخل نقدي يعلن عن انتهاء عصر البنيوية، وقد وجدت ترجمته العربية صداها الخاص في العالم العربي لدى الشامتين في انتكاسة البنيويين العرب ، بالحديث عن (ما بعد البنيوية): (والفكر الغربي منذ منتصف الستينات تقريباً يعيش مرحلة ما بعد البنيوية ، وهذه المرحلة شهدت ومازالت تشهد ظهور مدارس وتيارات واتجاهات كثيرة ، من بينها تيار التفكيكية)[٣٢].

وهنا يتحول دور المترجم إلى مؤرخ للأفكار والأحداث في نزوع واضح إلى إنهاء الدور البنيوي ، نحو نقد محتمل غير واضح المعالم ... :

(ولن يتحقق طموح الباحثين في وضع نظرية علمية للبحث في لغة الأدب العربي ، قديمه وحديثه ، بين يوم وليلة ، ولن يتحقق من فراغ ، بل لابد من إحياء الأفكار الصالحة في التراث والإفادة من الدراسات الحديثة في الغرب والإخلاص للبحوث التطبيقية ، مهما كانت صعوباتها واختلاف وجهات النظر أحياناً حول نتائجها..)(٣٣).

قد تكون هذه القضية تمثل نقطة ضعف في هذا النقد ، وبذلك لا يمكن اعتماده ، ولكننا نعرضها لمصاحبتها لكل خطاب نقدي ، حتى وإن لم تكن جوهرية فهي تعبر عن ملازمات ما قبل نقدية ، تظهر مع كل اتجاه نقدي ولنا في نموذج التعامل مع البنيوية ما يكفي ، لإبراز عماء المقاربات النقدية ومكرها بالقراء والنقد على السواء في مراياها المكسرة .

ولعل أكثر التيارات التي لاقت ترويجاً عن طريق الترجمة بالدرجة الأولى والتأليف في الدرجة الثانية التيار البنيوي ، بجميع أشكال تصوره المتنوعة من موريس أبو ناصر مروراً بكمال أبو ديب – النموذج الأرقى – إلى تجميعية عبدالسلام المسدي التعليمية، والتي تتوخى وضع القارىء في الصورة الإنتاجية للخطاب البنيوي البيبليوغرافي والأنطولوجي ، المعبر عن رغبة في إيجاد مدفن نقدي للبنيوية العربية بشكل مؤثر :

(أيها القارىء الكريم ، هذا كتاب وضعناه لنسجل به موقفاً حول قضية فكرية هي أبرز ما عرف عصرنا من القضايا ، خصت الفلاسفة وتهافت عليها النقاد وأحدثت تبايناً بين المؤرخين ، ثم

التبس أمرها بيننا واصطبغت في مناخنا العربي بما لم تصطبغ به عند غيرنا، تلك هي قضية البنيوية(٣٤).

فأي قارىء يستهدفه المسدي ؟ إنه الطالب الجامعي الذي يصبح مداراً للتلقي المحيط بشتات يتحكم فيه النشر والتداول المعرفي، وهو ما يميز كتاب ناقد النقد ومؤرخه، الذي يحرص على الطابع التصنيفي والوضعي للنصوص في تراكمها الزمني، إنطلاقاً من خلفية فكرية تجعل من إيجاد النصوص الهدف الأول، لإنجاز المدونة البنيوية، وبذلك يندرج عمل المسدي في بوتقة تعليمية بيداغوية لتحقيق أقصى درجات التراتبية ...

ولنا في المعركة الأدبية التي دارت بين جابر وحمودة حول (المرايا المحدبة) خير دليل على عماء البصيرة وانتهاج الجدالية في موضوع جدلي لا يتسع لمناظرة (...) الأبيلاري.

قلاع الشكلانية فوق الرمال المتحركة :

توجه الشكلانيون إلى مكونات الأعمال الأدبية في تشديد واضح على التحليل النصي، المعتمد على الأشكال اللغوية للنصوص وكذا طبيعة اللغة، مما يقرب بين الشكلانية الروسية والبنيوية الفرنسية وما يجعل من الأولى شعاراً للجدالية في نقد الأدب التقليدي. ونعتقد أن نفس الحافز الذي كان وراء ترجمة (نظرية المنهج الشكلي) (١٩٨٢) عند إبراهيم الخطيب، الذي ترجم الترجمة الفرنسية المترجمة عن الروسية، في محاولة لخلخلة نفس الإشكالية العربية التي سعت إلى مواجهة صرامة القواعد

اللغوية والبلاغية الفاعلة في النظريات المضمونية للأدب العربي الحديث ، ويبدو أن نشر الكتاب في بيروت والدار البيضاء ، له أكثر من دلالة فيما يتعلق بليبرالية الثقافة المفترضة ، في التعامل مع نظريات تعتبر متقدمة عن جميع أزمنتها . ويبدو أن نقاد الحداثة السلفية وجدوا ما يستهويهم في الشكلانية كمصدر لاستعادة الوعي بالموروث من جهة والمعاصرة من جهة ثانية ، لهذا لا نستغرب معاناة حامد أبو أحمد في التأريخ للظاهرة الشكلانية بجميع أشكال تطبيعها - تأليفا وترجمة -.

(ولقد عانينا نحن هنا لحقبة غير قصيرة من تسلط المنهج الشكلي ، حتى حاول البعض من خارجه أن يقلدوه ولكن باستخدام منهج تراثي ، يقوم على الاستعانة بأدوات النحو والصرف والبلاغة في تحليل النص الأدبي)[٣٥].

وتتحول الشكلانية من هنا إلى وسيلة لاستعادة الروابط بالأدوات اللغوية والهوية في نفس الآن . كما يصبح النص وسيلة التيار الشكلي لفهم العديد من الأدوات والوسائل والإجراءات الملازمة للبنى الداخلية للنص ... مما يعيد إلى الأذهان إغراء التشابهات بين المقاربات النصية العربية القديمة(بلاغياً) عند السجلماسي وحازم القرطاجني ، أو (صوفية) كما عند ابن عربي والنفري ... من ثم ، كان الانشغال الأساسي للحداثة السلفية ينصب على التعريف بالشكلانية من خلال نقادها ، فكانت ترجمة(نقد النقد) لتودوروف وسيلة للإضاءة والتنوير ، خاصة وأن هذا الناقد يرى أنه:

(لا تتعلق القضية المبدئية الوحيدة بالنسبة للشكلانيين

بمناهج الدراسات الأدبية ، وإنما بالأدب باعتباره موضوع دراسات، فما يميزنا ليس (الشكلانية) باعتبارها نظرية جمالية ، وليس (المنهجية) كنسق علمي مكتمل ، وإنما التطلع وحسب إلى خلق علم أدبي مستقل ، على قاعدة السمات المخصوصة لمادة التأليف الأدبي...)[٣٦].

ورغم الإفاضة في تقديم الشكلانية من خلال منظريها وتاريخها ومترجميها فإن إنجاز الدراسات العربية في هذا المجال ظل دون المستوى المطلوب ، ولم يجد صداه في التطبيقات ولا في الأطروحات والرسائل الجامعية ، مما يمكن أن يعد انسياقاً وراء موضى التبعية لمكملات البنيوية في الشكلانية الغربية .

وبذلك طغت النصوص التعريفية على النصوص الشكلانية ، أكثر مما أنتج النقاد العرب شكلانيتهم الاستيعابية ، وهي ظاهرة تثير حفيظة المتشككين في الحداثيين . وتجعلهم أكثر تحاملاً على ترويجية منهجية تعتبر عبارة عن توليد أسماك في مياه آسنة . كما أسيء فهمها في غالب الأحيان ، مما جعل فيكتور إيرليخ ، ينبه ويتنبأ بسوء فهم هذا الإنجاز النقدي .

(لقد قدمت الشكلانية الروسية إلى القراء باعتبارها في غالب الأحيان صياغة متشابكة لمذهب (الفن للفن) الذي ساد القرن ١٩ ، وهذه فكرة جد مضللة ، إذ الحقيقة أن الشكلانيين الروس لم يشغلهم جوهر الفن ولا أغراضه أو أهدافه ... وإنما يكون موضوع البحث... هو ما ينعكس في الأثر الأدبي)[٣٧].

وتعد ترجمة هذا النص بالذات ، من طرف محمد الولي

تعبيراً عن تبني لأطروحات ف. إيرليخ والتي يمكن إسقاط افتراضاتها على كثير من القراء العرب ...

حمم بركانية فوق صقيع داكن للتلقي

كان أول لقاء تم لمناقشة نظرية التلقي هو لقاء مراكش (١٩٩١) كما كان أول عدد خاص عن نفس الموضوع هو الذي أصدرته مجلة (دراسات سيميائية وأدبية لسانية) (١٩٩٢) في المغرب، أما في المشرق فقد كانت ترجمة رعد لـ (نظرية الاستقبال مقدمة نظرية) (١٩٩٢) لروبرت سي هول ، من بين أول الأعمال التي سعت إلى التحسيس بالمقاربة.

وكما يظهر من التسمية المغربية (التلقي) والمشرقية (الاستقبال) فإن اختلاف التسمية للمسمى الواحد (Reception) يعكس طابع التكييف الذي يقتضيه مقام الترويج والتداول . ويظهر أن الحوافز ركزت على تمييز جماليات التأثير عن جماليات التلقي كما تشير إلى التحول العام إلى (النص والقارىء) بدل (الكاتب والعمل) .

وتعد جماليات التلقي رد فعل للتطورات الاجتماعية والأدبية التي دفعت هـ. ر. ياوس ، إلى استعارة مفاهيم (النموذج) من عمل توماس .أس. كوين. في التزام مشابه للإجراءات في العلوم الطبيعية – إنطلاقاً من أن دراسة الأدب ليست مجرد (تراكم للحقائق والقرائن) بل (قفزات نوعية)، يحدد فيه كل نموذج (الإجراءات المنهجية) و(المعيار الأدبي) من خلال (تقنيات تفسير) تجعل الناقد يقيس الأعمال اعتماداً على الثوابت التي تجعل من

التاريخ الأدبي لحظة شرعية ، ينتقل فيها كل محلي وعــالمي مــن الشروحات التاريخية إلى العمل النموذج الذي يفصله ياوس ، إلــى ثلاثة مناهج:

١- توسط التلقي الجمالي .

٢ - الارتباط بين الأساليب البنيوية والتأويلية .

٣ - سير جمالية التأثير ... والبلاغة الجديدة .

وتكاد جماليات التلقي - هنا - تشق طريقها بين نموذجــي الماركسية والبنيوية ، وقد ترسخت كتقليد سنة ١٩٧٧ من خــلال بيبليوغرافية حول تاريخ التلقي ، كمــا انعقــد مؤتمــر (الجمعيــة العالمية للأدب المقارن) تحت عنوان (الاتصالات الأدبية والتلقــي) (١٩٧٩)، وبذلك جاءت نظرية التلقي كجواب علــى أزمــة بحــث التداخل بين نظرية الأدب والمناخ الاجتماعي .

من ثم ، يسعى التلقي إلى تمثل جديد يُعيد تقويم المعــايير القديمة، كما يوفر أسس تحليــل أعمال ظلت مبعدة ويمكن القــول بأن قنوات معرفية كثيرة كانت وراء نظرية التلقي ، هي : الشكلانية والبنيوية والظاهراتية والتأويلية وسوسيولوجية الأدب ، وليس هذا غريباً على تاريخ الأفكار في بحثه عن القوانين العامــة لــلإدراك ، حيث يقرر المدرك نوعية العمل الفني عبر الأسلوب الذي تحول إلى أداة وتقنية لإدراك التغريب كعنصر من عناصر الفن ، الذي يســاهم في إيجاد علاقة بين (الكاتب المتخيل) و(القارىء المتخيل) ، فيمــا يتعلق بـ (أفق الانتظار) و(الفجوات) و(اللاتحديد) .

وإذا كانت هذه الأفكار النقدية قد جمعت حولها أكثر من ناقد

غربي ، فإن الناقد العربي يظل مشدودا إلى تلقي (جماليات التلقي) بوسائل تعريفية وترجمية وتقديمية تصل أحيانا إلى حدود رسم شهادة الميلاد :

(... جمالية التلقي التي ولدت في عام ١٩٦٧ في مداخلة هـ. ر. ياوس (H.R. Jans) حول دور التاريخ الأدبي والتحدي المنوط به إزاء اللازمانية الجوهرية للشكلية والمادية . (لقد) وجدنا أن هناك نظريات كثيرة للإستقبال وإن كانت تتركز أساسا على ثلاث اتجاهات...

لا توجد قراءة أخيرة ومطلقة وأن لكل عصر قراءته ، أي أن هناك استقبالات كثيرة للنص)[٣٨].

ويمتزج هذا التقديم بالتبشير بطلائعية التي تعمد جميعها إلى إبراز طابع التلقي العربي - الذي يراوح بين المواكبة والملاحقة - وهذا ما يفسر الطابع الموسوعي للتقديم الذي ينسج خطابه حول الخطابات الأخرى بغاية احتوائها .

(وهناك اتجاهات أخرى كثيرة تتعارض مع الخط البنيوي وتفيد منه في آن واحد ، مثل نظرية الاستقبال أو التلقي التي تركز بصورة خاصة على القارىء أو مستقبل الرسالة . وهناك البلاغة الجديدة والذرائعية أو البراجماتية الأدبية والتحليل النفسي وسوسيولوجيا الأدب والسيميولوجية الثقافية ...)[٣٩].

عماء التفكيكي وبصيرة الوضعي :

يعتبر كريستوفر نورس ، أن التفكيكية تقف على عجلتي

الأصل وتفكيك المجاز ، مما يوقع في ازدواجية الأدوار بين (الجدلية) و(البلاغة) ، إذ تصبح الكتابة (موتاً) يلاحق الفكر الحي في توجه واضح نحو فلسفة تبدأ بتحويل القضية ضد نفسها ، دون تحديد لمستوى المعنى . فالنصوص لا تفسر ببساطة تعتمد استخلاص دلالات من تحت النصوص ، بل على التفكيكية للتأكيد على (تلاقحية) بين الحضور و(الاختلاف) ، مما جعل النقد التفكيكي يندرج في (ما بعد البنيوية) ، مقدماً معالجات متطرفة فيما يخص الوعي الذاتي بالنصوص عند دريدا ، الذي كان هدفه مسألة المشروع البنيوي لا الخروج عن شرعيته . كما وفرت التفكيكية للنقد الجديد حرية اكتشاف الإمكانات النمطية التي لا تميز بين الكتابة النقدية (الإبداعية) ومجرد الكتابة النقدية .

لذلك مثلت كل هذه المعطيات وسيلة إغراء للنقاد العرب في تقديم التفكيكية إلى جمهور لم يستفق بعد من صدمة البنيوية :

(فقد ولدت التفكيكية في ندوة نظمتها جامعة جون هوبكنز في أكتوبر عام ١٩٦٦ حول موضوع (اللغات النقدية وعلوم الإنسان) .. وكان عنوان مداخلة دريدا هو (البنية والدليل واللعب في خطاب العلوم الإنسانية) وقد نشرت بعد ذلك ضمن كتابه (الكتابة والاختلاف) عام ١٩٦٧)[٤٠].

فالمترجم الناقد هنا يعمل على إيجاد صورة بيوغرافية لتفكيكية، تعتمد على إبداع طريقة معينة لقراءة النصوص العربية على أساس ثنائية (المحسوس المعقول) و(الحضور والغياب) ... اعتماداً على افتراض أن النص لا يملك معنى وحيداً بل هو تقاطع طرق بين أعمال غير قابلة للتحديد .. وإن كان التركيز على دريدا يغيب (بول

دي مان) الذي أوصل التفكيكية إلى منهج صارم للإمساك بالتناقضات الظاهرة ، وتبيان المنطق الأعمق للنص والذي ينتهي إلى استبطان التناقض بين الغائية والبلاغية في جميع النصوص الأدبية والنقدية والتنظيرية . وبذلك نشأت الدعوة إلى ضرورة تخليص البلاغة من صرامة التفكيكية ، التي تلعب دوراً تنويرياً ، خاصة وأنها تأخذ شكل تناقض ظاهري في (القراءة المزدوجة) .

(وقد تزامن ظهور دريدا مع تحولات بارث إلى التفكيكية ، حتى لقد قيل أن بارث كان تفكيكياً قبل أن تبدأ التفكيكية ، ومن بين المفاهيم التي شارك في تأسيسها تفكيكية مفهوم (الكتابة) ، والقول بأن أي قراءة لنص أدبي هي في ذاتها سوء تفسير وتخالف ومزاولة لتحريف مركب على تحريفات سابقة . ولعل هذه من أهم الأفكار التي عرضتها التفكيكية ..)[٤١].

(لقد أرست التفكيكية هيمنة جديدة للمناقشات الدائرة منذ زمن طويل بين الأدب والفلسفة ، ولم تكن دعاوى التحليل مطروحة من قبل البلاغيين المبدئيين كما طرحها دي مان ، ولم يكن النقد قد امتلك هذه الشجاعة والعقلانية والنمطية كما طرحت كمنهج عقلاني في التفكيكية) .

هكذا يقدم إذن رعد عبدالجليل كريستوفر نورس في (التفكيكية النظرية والتطبيق) (١٩٩٢) إلى قراء العربية .

الحمل السفاح للتوليدية :

أما حامد أبو أحمد فيقدم توليديته عبر وسيط خوسي إيفانسكو:

(وهناك أيضاً الاتجاه التحويلي الذي أدخل مفهوم الدلالة في التحليل وفي الوصف ... ويقوم على معايير دقيقة للتفرقة بين البنيات اللغوية المختلفة من جهة ، وبين مفهوم البنية والمفاهيم اللغوية الأخرى ... وفضلاً عن ذلك فإن التوليدية تدخل حدس الإنسان المتكلم في الدراسة)[٤٢].

ويندرج هذا التفريع في إطار لساني يرصد زوايا الاختلاف والائتلاف في النص واللانص . من ثم ظهرت نزوعات إلى :

أ – تأسيس لسانيات للخطاب تهتم بالنص والسياق .

ب – منظور اللسانيات الوصفية وتلاحق اتساق النص .

جـ – تحليل الخطاب .

ويبدو أن ارتباط الخطاب ببنية يدفع القارىء المتوهم إلى الانخراط في عمليات عديدة حدسية ، تحاول الإحاطة بكلية الخطاب الذي لا يعتبر معطى نهائياً . لهذا كان من بين غايات محللي الخطاب التساؤل عن كيفية فهم وتأويل القارىء . وهو ما يطرح إشكال الآليات الذهنية والبنيات المعرفية والوسائل اللغوية ، التي تساهم في انسجام النص وإيجاد مدوناته وأطره وأنساقه .

ويعتمد الخطاب الأدبي ، من هنا ، على مقاربة النص كإنتاج وعملية يحققان انسجاماً ذاتياً أو مشتركاً مع قارئه ، إنطلاقاً من مبادىء للألفة والغرابة في محاولة للتمييز بين تغريض الواقع وتغريض الإجراء ، وهما يبدآن معاً من عنوان النص الذي يعتبر أحد التعبيرات عن موضوع الخطاب بشتى توقعاته القوية المختلفة.

لذلك يعتبر كل نص منسجم خطاباً قابلاً للفهم والتأويل ، من خلال سياق يعتبر عبارة عن استراتيجية تقود نحو (التشابه) وتراكم التجارب في مواجهة للأرصدة الثقافية (القديمة/ الحديثة) ، التي تقود حتماً الى معرفة العالم .. عبر نظرية الأطر- عند مينسكي - التي تعتبر بنيات معرفية تتكيف مع النص الجديد في شكل وإنتاج خطاب يخضع لمفهوم المدونة - عند روجي شانك - محققاً تبعية مفهومية تخدم مبدأ الخطاطة باعتباها بنيات معرفية توجه نحو هرمنوتيك النص الأدبي .

من ثم ، تشتغل وسائل انسجام الخطاب النقدي والنظري اعتماداً على تطابقات وتشابهات وعلائق وإحالات وأطر معرفية . ويحتل مفهوم اتساق النص وانسجامه مكانة خاصة في نظريات تحليل الخطاب ، ومع أن الانسجام أعمق وأعم من الاتساق نظراً لتركيز الدراسات الغربية للخطاب - منذ السبعينات - على التخاطب والسرد ، في تشديد واضح على الانسجام ، كتعبير عن تحقق كامن يصرف النظر عن محتمل الأنساق . وقد استفادت فيه النظريات الأدبية من نظرية الأبنية اللسانية .

تجريب المقاسات السيميولوجية :

نقف هنا عند نموذج واحد للناقد السيميولوجي ، وهو عبارة عن محاولة لتجريب آخر للتقليعات ، التي لم يخصص لها الحيز اللائق بها لا عند المترجمين ولا عند النقاد ألا وهي السيميولوجيا أو علم العلامات ، الذي يدرس أنظمة التواصل

المؤسسة على اعتباطية الرمز، وقد استعمل بارث هذا الدرس ليشمل تحليل أحداث الدلالة الاجتماعية والإيديولوجية في الميثيولوجيا، وهي جزء يتكفل بالوحدات الكبرى للخطاب، ويأخذ مونان على هذا المصطلح نقله غير الحذر للمفاهيم وخاصة اللسانية منها، لذلك اعتبر يلمسليف السيميولوجيا نظاماً غير دال وغير علمي.

وتقوم (ما فوق السيميولوجيا) بوصف كل السيميائيات الممكنة، مكونة بذلك حلقة لالتقاء العلوم. من هنا يأتي (المستوى السيميولوجي) في تعارض مع (المستوى الدلالي) ويكونان معاً العالم الدال.

وتكشف هذه التعاريف عن رسم ملامح الظاهرة في كل مكان، بل وإيجاد حالات للتشابه العالمي في مقاربة ظاهرة أدبية معينة. ولعل هذه القناعة هي التي دفعت الناقد العربي إلى العثور في الثقافة العربية على بعض مؤسسات الإتجاه، مما يرفع عنصر الغرابة عنه في نظره، وهو ما جعله يخص هذا العلم بكتاب مستقل وتقديم عهدنا خطابه في اتجاهات سابقة :

(على أن هذا المنهج السيميولوجي في تناول الظواهر الأدبية والثقافية وفك شفراتها واكتشاف شعريتها قد حظي ببعض التأسيس النظري في لغتنا العربية، وبقي استكمال اختباره ببحوث تطبيقية تستكشف إمكاناته وتجرب مختلف مستوياته، تجريباً يرتاد دون أن يرتد، ويتعمق في استقصاء الأدوات المنهجية كي يستبقي منها ما يضمن له المشروعية العلمية والكفاءة التحليلية واليقين النقدي)[٤٣].

إلا أن قراءة الشاهد تكشف عن تطويع يتناقض أحياناً مع طبيعة هذا النقد الذي يرفض أن يكون (يقينياً نقدياً) أو (تجريبياً يرتاد) بالإضافة إلى أنه لم يحظ بأي (تأسيس نظري) عربي ، وإلا فلماذا يلجأ الناقد المصري في تعريفه إلى (إيكو) إذا كان يتوفر على تعاريف عربية:

(وإذا كانت السيميولوجيا - كما يقول إيكو في مفارقته الطريفة - هي العلم الذي يدرس كل ما يمكن استخدامه من أجل الكذب ، على أساس اعتمادها على فكرة العلامة المكونة من الدال البديل لأي شيء آخر ، فإنها بذلك في تقديري مهيأة لأن تختبر درجات الصدق الفني في الأعمال الأدبية، وتقيس مستويات كفاءتها الدلالية وطرائقها في الترميز والتكثيف ، وهو ما نعنيه بالشعرية)[44].

وهل يمكن قصر الطرائق النقدية على مجرد اختبار (درجات الصدق الفني) ، أليس هذا الصدق - في حد ذاته - عودة إلى انتكاسة المضمونية ، تستعيد تجددها عبر جديد يتوقف ويتكيف حتى يطاوع المادة العربية .

ويظهر أن تنقلات الناقد عبر مناهج عديدة تشفع له في الاحتفاظ بمشروع مؤجل يعتبره استكمالاً للجهاز المعرفي النقدي الذي لا يقف عند حد :

(وقد تهيأ لي أن أقوم بهذا الاختبار المنهجي المنظم عبر دراسات مطولة لجماليات الواقعية ومنظورها الاجتماعي في المطابقة بين الأدبية والوعي التاريخي ، وعبر تقديم موسع للمداخل

(الأدب العالمي لا يدرك إلا في شكل تاريخ عالمي بينما يستخلص الأدب العام من التاريخ العالمي للآداب مجموعة محددة من الإدراكات والثوابت (تتمثل في الرومانسيين والكلاسيكيين والباروك والبلاغة) أي .. من نظرية الأنواع فيما يخص مثلاً العناصر المشتركة... وهكذا نرى الأدب العام يتميز عن الآداب العالمية في شكل مجهود تركيبي بالنسبة للتحليل ..)[٤٧].

ومن المفارقات أن نجد أغلب الكتابات في نظرية الأدب العالمي تتمركز في أوروبا – بما في ذلك مشروع (الجمعية العالمية للأدب المقارن) والتي تنجز تاريخاً للأدب العالمي أو موسوعة الثريا حول هذا التاريخ الأدبي العالمي – ويمكن أن نسوق هنا مثال:

(المؤلف الضخم الذي كتبه أحد كبار الموسوعيين الألمان وهو كيروفون فيلبريت ، والذي دون فيه لـ (الأدب العالمي الحديث) ، لا يأخذ بعين الاعتبار سوى الأدبين (الأوروبي المعاصر) و(الأدب الأمريكي) التابع له . وكذلك شأن القاموسيين اللذين ألفتهما إليزابيث فرينزيل ، ويعالجان (أعلام الأدب العالمي) و(تيمات الأدب العالمي) . فالإعلام والتيمات كما تطرقت إليهما إليزابيث فرينزيل تنبثق كلها من (ذخائر) الأدب العالمي في مؤلفيها ، على اعتبار ما يمثله ذلك من قاعدة أساسية للدراسات الأدبية ..)[٤٨].

إنها عالمية ذات مقاسات خاصة وذات منظور محدد سلفاً .

من ثم تتأكد الوحدة الصميمية للقارتين الأوروبية والأمريكية الشمالية التي قامت منذ القرن التاسع عشر على فكرة

أدب عالمي تطوري ، إلا أن اصطلاح العالمية يبدو أنه يشدد على فخامته دون مناسبة ، في رأي ويليك .

بيد أن الائتلاف العالمي الحقيقي ، هو الذي يراعي نزوعات القارات الخمس دون سعي منه إلى توحيد الآداب ، لأن الوحدة في تنوع مراكز الإشعاع الأدبي :

(إن الآداب القومية والعالمية تتداخل في بعضها بعضاً .. ففي كل قطر من الأقطار مراكز للإشعاع وشخصيات عظيمة بارزة تميز عرفاً من الأعراف القومية عن غيره ، ولكي نكون قادراً على تحديد دور أحدهم من دور غيره ، يجب أن نحصل على الكثير مما يستحق المعرفة في مجموع تاريخ الأدب)[٤٩].

فالوعي الأدبي يسعى باستمرار إلى إيجاد بنيات فكرية كلية – في محليته وقوميته – كما في نزوعه الإنساني .

إلا أن البدايات الطبيعية للتنظير جاءت متأخرة بالنسبة لكم الأدب وفلسفة تأمل نوعيته .

(منذ ١٨٨٣ استنبط ويلهام ديلثي الفرق بين مناهج العلوم الطبيعية والتاريخية إنطلاقاً من التعارض بين الشرح والإدراك ، واحتج ديلثي لرأيه بأن العالم يعلل الحادثة إنطلاقاً من سوابقها العلية ، في حين يحاول المؤرخ أن يفهم معناها ...

يُميز ... بين العلوم الطبيعية باعتبارها تنشغل (بالوقائع المكرورة) وبين التاريخ باعتباره ينشغل (بالوقائع المتعاقبة)[٥٠].

لقد حقق ديلثي سبقاً خاصاً بتشديده على قواعد نظرية أدبية

(الأدب العالمي لا يدرك إلا في شكل تاريخ عـــالمي بينمـــا يستخلص الأدب العام من التاريخ العالمي للآداب مجموعة محـــددة من الإدراكات والثوابت (تتمثل فـــي الرومانســـيين والكلاســيكيين والباروك والبلاغة) أي .. من نظرية الأنواع فيمـــا يخـــص مثـــلاً العناصر المشتركة... وهكذا نرى الأدب العام يتمـــيز عـــن الآداب العالمية في شكل مجهود تركيبي بالنسبة للتحليل ..)[٤٧].

ومن المفارقات أن نجد أغلب الكتابات فـــي نظريـــة الأدب العالمي تتمركز في أوروبا - بما في ذلك مشروع (الجمعية العالمية للأدب المقارن) والتي تنجز تاريخاً لـــلأدب العـــالمي أو موســـوعة الثريا حول هذا التاريخ الأدبي العالمي - ويمكن أن نســـوق هنـــا مثال:

(المؤلف الضخم الذي كتبه أحد كبار الموسوعيين الألمـــان وهو كيروفون فيلبريت ، والـــذي دون فيـــه لـــ (الأدب العـــالمي الحديث) ، لا يأخذ بعين الاعتبار سوى الأدبين (الأوروبي المعـــاصر) و(الأدب الأمريكي) التابع له . وكذلك شـــأن القاموســـيين اللذيـــن ألفتهما إليزابيث فرينزيل ، ويعالجان (أعلام الأدب العالمي) و(تيمات الأدب العالمي) . فالإعلام والتيمات كما تطرقت إليـــهما إلـــيزابيث فرينزيل تنبثق كلها من (ذخائر) الأدب العالمي في مؤلفيها ، علـــى اعتبار ما يمثله ذلك من قاعدة أساسية للدراسات الأدبية ..)[٤٨].

إنها عالمية ذات مقاسات خاصة وذات منظور محدد سلفاً .

من ثم تتـــأكد الوحـــدة الصميميـــة للقـــارتين الأوروبيـــة والأمريكية الشمالية التي قامت منذ القرن التاسع عشر على فكـــرة

أدب عالمي تطوري ، إلا أن اصطلاح العالمية يبدو أنه يشدد على فخامته دون مناسبة ، في رأي ويليك .

بيد أن الائتلاف العالمي الحقيقي ، هو الذي يراعي نزوعات القارات الخمس دون سعي منه إلى توحيد الآداب ، لأن الوحدة في تنوع مراكز الإشعاع الأدبي :

(إن الآداب القومية والعالمية تتداخل في بعضها بعضاً .. ففي كل قطر من الأقطار مراكز للإشعاع وشخصيات عظيمة بارزة تميز عرفاً من الأعراف القومية عن غيره ، ولكي نكون قادراً على تحديد دور أحدهم من دور غيره ، يجب أن نحصل على الكثير مما يستحق المعرفة في مجموع تاريخ الأدب)[٤٩].

فالوعي الأدبي يسعى باستمرار إلى إيجاد بنيات فكرية كلية – في محليته وقوميته – كما في نزوعه الإنساني .

إلا أن البدايات الطبيعية للتنظير جاءت متأخرة بالنسبة لكم الأدب وفلسفة تأمل نوعيته .

(منذ ١٨٨٣ استنبط ويلهام ديلثي الفرق بين مناهج العلوم الطبيعية والتاريخية إنطلاقاً من التعارض بين الشرح والإدراك ، واحتج ديلثي لرأيه بأن العالم يعلل الحادثة إنطلاقاً من سوابقها العلية ، في حين يحاول المؤرخ أن يفهم معناها ...

يُميز ... بين العلوم الطبيعية باعتبارها تنشغل (بالوقائع المكرورة) وبين التاريخ باعتباره ينشغل (بالوقائع المتعاقبة)[٥٠].

لقد حقق ديلثي سبقاً خاصاً بتشديده على قواعد نظرية أدبية

تعتمد على حس مشترك بين جميع أنواع المعارف المنهجية ، واتضح هنا من خلال الاستقراء والاستنتاج والتحليل والتركيب والمقارنة .

وهكذا أوجد البحث الأدبي مناهجه الفكرية التي تعتمد على صرامة البحث العلمي بمعناه الوضعي في المراحل الأولى ، التي انعكس عليها نقاش العلمي والأدبي وحدودهما المشتركة .. التي تطابق أحياناً بين المنهجين العلمي والتاريخي ، وذلك من خلال تجميع الوقائع وإيجاد قوانين لها ، وأحياناً بإنكار العلمية عن الأدبي.. الذي تشتهر أمهات أعماله بأشكالها أو تعبيرها مهما كان موضوعها .

وإذا كنا نبتعد اليوم عن هذه الوحدة الضيقة في النظرية الأدبية ونروم إلى تنويعات (الروائع) و(المختارات) و(الأنطولوجيات)، فإن التعالي على الآفاق القومية أصبح سمة العصر والقرن .

ويستحيل قيام نظرية أدبية – عالمية كانت أو محلية – خارج سياق شبكة علائق تاريخ الأفكار ونقدها .

وتقدم هدى وصفي ، من جهتها كتيباً جامعياً فرنسياً – صدر في سلسلة (زدني علماً) ويقدم كقراءة للنقد الأدبي . وإن كان مجرد كتاب تعليمي يتوخى وضع قارئه في الصورة المكبرة ، وليس هو أهم كتاب صدر في فترته إلا أن حجمه كان حافزاً وراء ترجمته غير الدقيقة إصطلاحاً ومعنى ، في ظرف تصبح فيه الترجمة بديلاً عن التأليف .

تقول مقدمة الترجمة :

(وقد ظهرت ترجمات عديدة في النقد الأدبي الحديث ولكنني أتصور أن الكتاب يحاول أن يقدم قراءة شاملة للنقد الأدبي عبر عصوره المختلفة)(٥١).

ويفهم أن المترجمة تقدم نقداً مدارياً يتيماً ، إذ إن المواصفات التي تقدمها لا تنطبق على النقد المداري - كما ظهر مع ع. حسن - ومع ذلك فالكتاب جدير بالأهمية لكن تقديمه يظل متواضعاً :

(ويتميز النص الذي نقدمه اليوم تحت عنوان (النقد الأدبي) بأنه يتناول قضية النقد الأدبي من منظور مداري (أي تيمي أو موضوعي) ، فلا يتقيد بالتسلسل التاريخي لظهور مختلف الإرهاصات النقدية بقدر ما يحاول أن يتبين السمة الغالبة في التيارات النقدية من خلال رصد تحول الذهنيات ، فنقسم النقد الأدبي إلى أربعة محاور : الوصف والمعرفة والحكم والفهم)(٥٢).

وتلحق ترجمة النقد الأدبي بالتأليف فيه ، إذ يكاد يخضع الاثنان معاً إلى نفس الحوافز الطلائعية والتأصيلية لقواعد نقد يحاول استنباته في بيئات مخالفة وفي وسط جامعي وليبرالي ، يتوق إلى تحقيق ذاته في النزوع إلى احتضان غرب ثقافي تكسر به هيمنة السلطة الرمزية لنقد مضموني ولغوي وعقائدي .

وتندرج في نفس التوجه ترجمة (نظرية اللغة الأدبية) عن الإسبانية ، لذلك تتموضع هذه النظرية في صلب ما يطلق عليه

المترجم (مواكبة ما يقدم في العالم من إنجازات) و(تظافر الجهود) و(سعة الثقافة) ، وكلها علامات خارجية تسقط على نص أكاديمي محض يفترض في مترجمه تقديم تقنياته وتطويعها لتكون في متناول قرائه . إن كنا نقر له بمبدأ نقل الأصول بدل زعم التأليف – وهي ظاهرة يفهمها صلاح فضل جيداً – لذلك قد لا نميز أحياناً بين التأليف في النقد الأدبي المعاصر وترجمة نصوصه ، وهذا ما حدا بنا إلى تقديم العملين معاً تحت عنوان واحد ... وإن كنا قد اقتصرنا في الترجمة النقدية على عملين .

من ثم يقدم حامد أبو أحمد النظرية النقدية في إطار وضعها من الإنتاج النقدي العام :

(تشعبت حلقات البحث والدراسة ... وخطت العلوم النظرية الغربية نحو التحديدات المنهجية التي تتطلب من أجل متابعتها ، بل من أجل فهمها ، أن يكون القارىء واسع الثقافة . ولن يحدث ذلك إلا إذا تضافرت الجهود من أجل إبداع ثقافة عربية حديثة تواكب ما يقدم في العالم من إنجازات كل يوم ..)[٥٣].

ويبدو الطابع التنويري واضحاً في خطاب المترجم ، الذي يظهر كوسيط شرعي متسلح بوعي محلي وقومي يستنهض الهمم ، وسط أجواء علاقات قوى غير متكافئة .

(وقد اهتديت إلى أن أفضل الطرق للتعامل مع هذه الثقافة الحديثة المهيمنة هي بنقلها في مصادرها الأصلية إلى اللغة العربية، بدلاً من تشويهها في كتب مؤلفة أو نزعم أنها مؤلفة تشتمل على نتف من هنا ونتف من هناك .. بدأنا ندخل بحق مرحلة

العالمية وبدأت ثقافتنا تصبح جزءاً لا يتجزأ من ثقافة العالم ... وقد وقع اختياري على هذا الكتاب للترجمة لأسباب كثيرة من بينها أنه يغطي جزءاً كبيراً من الاتجاهات النقدية الحديثة)[٥٤].

إن أهم ما يستوقف مترجمنا يتلخص في ثلاث نقاط :

١ - النقل عن المصادر .

٢ - العالمية المحتملة .

٣ - الاتجاهات النقدية الحديثة .

كما أن حساسيته وحدسه النقديين جعلاه يستشعر عن بعد إشكالية اللغة الجديدة في هذا النقد ، مما يمثل عائقاً أساسياً في فهمه وتحويل النقاش عن جدواه إلى أداة استشعاره ، ومع ذلك يطالب المترجم بمواجهة شر لابد منه :

(لكننا على أية حال مطالبون ببذل الكثير من الجهد حتى نتعود على هذه اللغة الجديدة التي أخذت تغزو ساحات البحث والدرس في كل أنحاء العالم .

... وأنا أعتقد أن ثقافتنا الحالية تحتاج إلى أن تكون المتابعة والرصد لاتجاهات الفكر العالمية فورية)[٥٥].

فهل تتحقق عمائية العالمية والعولمة بمجرد إبداع خطاب حول خطابها ؟

ذلك هو السؤال الإشكالي الذي لم تحسم فيه مسيرة التنظير والنقد العربيين لتوزع الانشغالات والإهتمامات بين الإعلام الندواتي والمهرجاني والتوجيه المؤسساتي ببعده الأحادي ...

هوامش

١) خوسي ماريا بوتريلو إيفانكسو ، نظرية اللغة الأدبية ، ت حامد أبو أحمد ، غريب القاهرة ١٩٩٢ - مقدمة المترجم ص ٥ .

٢) عبدالكريم حسن ، المنهج الموضوعي (نظرية وتطبيق) ط. المؤسسة الجامعية ، بيروت ١٩٩٠، ص ١١ .

٣) ع. حسن ، السابق ، ص ١٠ .

٤) صلاح فضل ، شفرات النص (بحوث سيميولوجية في شعرية القص والقصيدة) دار الفكر ، القاهرة، باريز ١٩٩٠ ص ٨ .

٥) رامان سولدن ، نظرية الأدب المعاصر ت. جابر عصفور ، دار الفكر ، القاهرة ١٩٩١، ص ٥ .

٦) سولدن ، السابق ، ص ٦ .

٧) سولدن ، السابق ، ص ٩ .

٨) سولدن ، السابق ، ص ١٥ .

٩) سولدن ، السابق ، ص ٧ .

١٠) سولدن ، السابق ، ص ٨ .

١١) سولدن ، السابق ، ص ٩ .

١٢) سولدن ، السابق ، ص ١٠ .

١٣) حوار مع عبدالواحد لؤلؤة (الشروق) ١٩٩٣/١/٢٠ .

١٤) سولدن ، السابق ، ص ١٠ .

١٥) حوار مع ، ع. لؤلؤة ، السابق .

١٦) حوار مع ، ع. لؤلؤة ، السابق .

١٧) حوار مع ، ع. لؤلؤة ، السابق .

١٨) حوار مع شكري عياد (الاتحاد) ١٩٩٣/٢/٢١ .

١٩) حوار مع ش. عياد. السابق .

٢٠) حوار مع ش. عياد. السابق .

٢١) حوار مع عيسى بلاطة، (الشروق) ١٩٩٣/٣/١٧ .

٢٢) وليم راي ، المعنى الأدبي ، من الظاهراتية إلى التفكيكية ت . يوئيل يوسف عزيز ، دار المأمون، بغداد ١٩٨٧ ، ص ٧٩ .

٢٣) وليم راي ، السابق ، ص ١٣٣ .

٢٤) رونيه ويليك واوستن وارين ، نظرية الأدب ، ت . محيي الدين صبحي ط (٣) المؤسسة العربية، بيروت ١٩٨٥ ، ص ٤١ .

٢٥) محمد العبد علي ، اللغة والإبداع الأدبي ، دار الفكر ، القاهرة / باريز ١٩٨٩ .

٢٧) صلاح فضل ، السابق ص ٧ .

٢٧) ع. حسن ، السابق ص ٨ .

٢٨) ع. حسن ، السابق ، ص ١٦٨/١٧/١٣ .

٢٩) ع. حسن السابق ، ص ٩ .

٣٠) تودوروف ، نقد النقد ، ت ، سامي سويدان وليليان سويدان ط – دار الآداب ، بيروت ، ١٩٩١ ص ١٤ .

٣١) خوسي ماريا بوتريلو إيفانسكو ، السابق ، ص ٥ .

٣٢) خوسي ماريا بوتريلو إيفانسكو ، السابق ص ٦ .

٣٣) محمد العبد علي ، السابق ، ص ٨ .

٣٤) عبدالسلام المسدي ، قضية البنيوية ، دار أمية تونس ١٩٩١ ص ٤ .

٣٥) خوسي ماريا بوتريلو إيفانسكو ، السابق ، وص ٥ .

٣٦) المرجع نفسه ، ص ٥ .

٣٧) فكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية . ت. محمد الوالي، الحوار الأكاديمي ١٩٨٩/١٠/٩ ص ٣٥ .

٣٨) خوسي ماريا بوتريلو إيفانسكو ، السابق ص ٩ .

٣٩) خوسي ماريا بوتريلو إيفانسكو ، السابق ص ٧ .

٤٠) خوسي ماريا بوتريلو إيفانسكو ، السابق ص ٧ .

٤١) خوسي ماريا بوتريلو إيفانسكو ، السابق ص ٧ .

٤٢) خوسي ماريا بوتريلو إيفانسكو ، السابق ص ٧ .

٤٣) صلاح فضل ، السابق ، ص ٧ .

٤٤) صلاح فضل ، السابق ، ص ٩ .

٤٥) صلاح فضل ، السابق ، ص ٩ .

٤٦) روني ويليك ، السابق ، ص ٢٢ .

٤٧) روني إيتاميل ، أزمة الأدب المقارن ، المؤسسة العربية البيضاء ، ١٩ ص ١١ .

٤٨) س، علوش ، مكونات الأدب المقارن في العالم العربي ط. دار الكتاب اللبناني ، بيروت ١٩٨٧ ص ٧٠ .

٤٩) روني ويليك السابق ، ص ٥٦ .

٥٠) روني ويليك ، السابق ، ص ١٥ .

٥١) ب. برونل ، النقد الأدبي ، ت . هدى وصفي ، دار الفكر القاهرة ، ١٩٩٠ ص ٦ .

٥٢) ب . برونل ، السابق ، ص ٦/٥ .

٥٣) خوسي ماريا بوتريلو إيفانسكو ، السابق ، ص ١٠ .

٥٤) خوسي ماريا بوتريلو إيفانسكو ، السابق ص ١٢/١١ .

٥٥) خوسي ماريا بوتريلو إيفانسكو ، السابق ، ص ١٢ .

* * *

المعارضة الشعرية

بين

المشاركة والاعتراض

محمد القاضي

إذا كان السرد خطاباً لا يتحقق إلا على مهاد زمني ، فإن الشعر يقوم أساساً خارج الزمنية ، أي أنه خطاب تعتنق فيه اللحظة والأبد . نعم إن الشعر ، شأنه شأن أي خطاب إبداعي، يتنزل في سياق زمني خاصّ أو عامّ ، غير أنّ الشاعر ليس مؤرخاً ، ولا هو مطالب بأن ينشىء على غرار المؤرخ ، وإن كان يجوز له أن يفيد من موادّ المؤرخ ليشيد عالمه . وفي هذا المعنى يقول أدونيس : "زمن الجماعة خارجي ، تاريخي . زمن الشاعر داخلي وخارجي ، وتاريخي ، ويتجاوز التاريخ في آن . العمل زمني . القصيدة زمن يتضمّن ما هو أكثر من الزمن . لحظة الشاعر الروحية لا تتلاقى بالضرورة مع لحظته التاريخية اليومية ، بل ربما ناقضتها . لهذا لا تتحد القصيدة بالعمل ، بل قد تسبق القصيدة الفعل – قد تكون منارة الفعل"[1].

ويترتب على ذلك أن القصيدة لا يمكن أن تتخذ وثيقة تاريخية لأنها وهي المجبولة من طينة التاريخ لا تطلب إلا مجاوزة التاريخ ونقضه ومحوه . إن الشاعر يعيد إنتاج الماضي أو قل شذرات منه للإطلال على عوالم غير منظورة تنصهر فيها أبعاد الزمن ، ويظل الشاعر ناطقاً بلسان الإطلاق . وما الإيقاع إلا أداة من الأدوات التي يستدعيها الشاعر ليضفي على قوله صبغة دورية تمكّن له من أن يتكاثر ويتكرّر ، ولعلّ اللازمة أن تكون خير شاهد على هذه السمة الدولية التي تضطلع بوظيفة بنائية : تثبيتاً للإيقاع وتوليد الكلام وتمكيناً له من أن يتردّد على الألسنة .

وقد رأينا أن نلمّ بطرف من هذه المسألة من خلال فنّ المعارضة

الذي يقوم على تعدّد الأزمنة في حيّز الإبداع . ذلك أن الشاعر اللاحق يتخذ من السابق قدوة ، إلا أنه يسعى إلى بيان قدرته على مكافأته أو التفوّق عليه . ومن هنا تنشدّ المعارضة إلى الماضي انشدادها إلى الحاضر والمستقبل ، لأن المعارِض يريد أن يُشهد القراء من معاصريه وممن يأتون من بعدهم على مدى تمثله لقواعد الشعر وقدرته على تخطّي ما قيل وإغناء الرصيد الإبداعي .

وقد اختلف الدارسون في حدّ المعارضة وشروطها . فرأى قسم منهم أن مفهومها الفني " أن توافق القصيدة المتاخرة القصيدة المتقدمة في وزنها وقافيتها وأن يكون الغرض منهما واحداً أو متماثلاً "[٢]. ورأى قسم آخر أن الاتفاق في الموضوع غير ضروري . وأن المعارضة يمكن أن توجد إذا توفر فيها التماثل مع قصيدة أخرى في الوزن والقافية وحسب . وقد أخذنا بهذا المذهب للنظر في قصائد ثلاث يحظر فيها مس بالزمن مرهف ، ويشكل محورها ، وإن كان بينها اختلاف في مستويات كثيرة على نحو ما سنرى .

١. تماهي الأزمنة :

تعدّ سينية البحتري (٢٠٦هـ - ٢٨٤هـ) التي مطلعها :

صنت نفسي عمّا يدنّس نفسي وترفّعت عن جدا كل جبس

من عيون الشعر العربي القديم . وقد قالها صاحبها عندما زار المدائن عاصمة الفرس القديمة وهي على مسيرة يوم من بغداد ، فتأمّل ما بقي فيها من آثار الفرس وخاصة إيوان كسرى بعد أن أمر أبو جعفر المنصور بهدمه ، فذهب أكثره ، وبقي منه القليل الذي يدلّ على عظم الحضارة التي أنجبته .

انطلق البحتري من هذه القصيدة من ذاته ، وممّا ألمّ بـه من الهموم والإنكسار . فشكا زمانه الذي لم يعد فيه شأن إلا للؤماء ، وأعاد النظر في حياته كلها إذ ترك موطنه الشام واختار المقام في بغداد عاصمة الخلافة ، ولكنه أخطأ في هذا وذاك ، وانفصل عن ماضيه وتنكر له أقرب الناس إليه .

وكأنّ الزمـان أصبح محمـو لاً هواه مـع الأخسّ الأخسّ
واشترائي العراق خطة غبن بعد بيعي الشآم بيعة وكس
لا ترزني ، مـزاولاً لاختباري عند هذي البلوى فتنكر مسّي
وقديماً عـهدتني ذا هـنات آبيات، على الدنيئات ، شُمسي
ولقد رابني نبـوُّ ابن عمّي بعد لين من جانبيه وأنسي
وإذا ما جُفيت كنتُ حرياً أن أرى غير مصبح حيث أمسي
حضرت رحلي الـهموم فوجّـ ـهت إلى أبيض المدائن عنسي

من هذا الضيق بالنفس وبالغير وبالعصر انفتحت القصيدة على الماضي متمثلاً في أطلال المدائن . وفي الخرائب إيماء إلى مرّ الزمن دون رفق ، وإلى إتيانه على المحاسن حتى إن القصر غدا أشبه ما يكون بالقبر :

نقل الدهر عهدهنّ من الجـ ـدّة ، حتى غدون أنطاء لُبس
فكأنّ الجرماز من عدم الأنـ ـس وإخلاقه بنيّة رَمس
لو تراه ، علمت أنّ الليالي جعلت فيه مأتماً بعد عُرس

إن القارئ المتمعّن لا يعيبه في هذه الحالة أن يرى التماهي بين الشاعر والقصر ، فكلاهما عرف مجداً مؤثّلاً ، وكلاهما آل إلى الإنكسار والإنهيار . وهذا التماهي في المسار من ماض مشرق إلى حاضر كئيب هو الذي دفع بالشاعر إلى أن يَنفُذ إلى ماضي القصر الزاهي عساه ينسى فيه شقاءه الراهن وينعم بلذة تولّد في رحم الخيال . فأخذ يتأمل صورة وقعة أنطاكية التي واجه فيها الفرس جيوش الروم :

فإذا ما رأيت صـــورة أنـاكيــة ارتعـــت ، بيـــن روم وفـــرس
والمنايا مواثـــل وأنوشـــروان يُزجي الصفوف تحت الدرفس [..]
وعراك الرجـــال بيـــن يديـــه في خفوت منهم وإغماض جـــرْس
من مشيح يُهوي بعامل رمـــح ومليح مـــن الســـنان بـــترس
تصف العين أنهم جـــدّ أحيـــاء لهم بينـــهم غشـــارة خُـــرس
يغتلي فيـــهم ارتيـــابي حتـــى تتقرّاهـــمُ يـــــداي بلمـــس

إن ارتياب البحتري واضطراره إلى لمس الصورة قد تولّدا مـــن قيام الماضي من قبره واستوائه حياً . هنا يدفع الماضي الحاضر ويحتـــل موقعه . على أن الحاضر لا يضمحل وإنما يصبح إطاراً يتنزّل فيه هـــذا الماضي . وحين يشرب الشاعر يخيّل إليه أن كسرى يعاطيه الشراب وأن مغني كسرى ينادمه . وتندك الحدود بين الأزمنة :

فكأني أرى المراتب والقـــوم ، إذا مـــا بلغـــتُ آخـــر حسّـــي
وكأنّ الوفودَ ضاحين حســـرى من وقوف خلف الزمان وخنـــس
وكأن القيانَ وسط المقاصيــــر يرجّعنَ بين حوّ ولُعـــس
وكأن اللقاءَ أول مـــــن أمـــس ووشـــك الفـــراق أوّلَ أمـــس

وما تردد " كأنّ " في بداية هذه الأبيات إلا دليل علـــى جمـــوح الظنّ بالبحتري وتحوّل الماضي إلى حاضره ، واستواء حاضره في كنـــف الماضي حتى لا حدود تفصل بينهما .

فكيف لا يمتد التماهي من حيز الزمان إلى حيز المكان ؟ وكيـــف لا نرى البحتري في القصر ، والقصر في البحتري ؟ فكلاهما ذوَى مجده، وكلاهما متصبّر ثابت الجأش غير عابىء بصروف الزمان :

عكســـت حظـــه الليـــالي وبـــات المشتري فيه ، وهو كوكب نحـــس
فـــهو يبـــدي تجلـــداً وعليــــه كلكل من كلاكـــل الدهـــر مُـــرس

لم يَعبْه أن بُزّ من بُسُطِ الـد يباج ، واستُلّ من ستور الدمقس
مشمخر ، تعلو لـه شرفات رُفعت في رؤوس رضوى وقدس

وليس البحتري جاهلاً لاختلاف الفرس عن العرب ، ولا هو ممّن تستهويه الشعوبية فيعظّم الفرس ويحطّ من العرب ، ولكنه متأصل في قومه ، لا يرى في وقفته هذه إلا رد الجميل كأن كسرى أسداه إلى أهل اليمن في حروبهم مع الأحباش :

ذاك عندي وليست الدار داري باقتراب منها ، ولا الجنس جنسي
غير نُعمى لأهلها عند أهلي غرسوا من ذكائها خير غرس

وهنا نصل إلى نهاية المطاف . ويتحوّل الماضي وسيلة للإعتراف بالجميل وتتضاءل أنا الشاعر لتندمج في المجموعة التي ينتمي إليها . وإذا بماضي الجماعة مجاز لمستقبل الفرد . إننا نشهد هنا صورة من الزمن الدوري الذي تزول فيه الحدود بين الماضي والمستقبل ، ويقوم التماهي بين الطرد والجماعة ، والإنسان والمكان ، والقديم والجديد .

٢. توازي الأزمنة :

كان لقصيدة البحتري صدى عظيم في الشعر العربي . وقد عارضها أحمد شوقي بقصيدة مطلعها :

اختلاف النهار والليل ينسي أذكرا لي الصّبا وأيامَ أنسي

نظمها في منفاه بأسبانيا ، حين انتهت الحرب العالمية الأولى ، وخُفّف من القيود التي كانت مفروضة عليه ، واستطاع أن يغادر برشلونة ويقوم بسياحة في مدن الأندلس . وقد ذكر في المقدمة التي

مهد بها لهذه القصيدة أنه كان خلال زيارته لطليطلة وإشبيلية وقرطبة وغرناطة يردِّد إنشاء سينية البحتري : " فكنت كلما وقفت بحجر ، أو أطفت بأثر ، تمثلت بأبياتها ، واسترحت من مواثل الصبر إلى آياتها "[٣]. ولئن استهل البحتري قصيدته بوصف حالته ، فإن شوقي استهل سينيته بالوقوف على الأطلال مجدداً بذلك التقاليد الشعرية القديمة . وجلي أن التمثل بالبحتري ومعارضته يدلان على نزوع شوقي إلى أن يحذو حذوه، وإيمانه بأن الأحداث تتكرّر وتتشابه .

وقد اتخذ شوقي الوقوف على الأطلال مطية لتذكر أيام الشباب والتعبير عن حنينه لمصر وشوقِهِ إليها :

وسلا مصر : هل سلا القلب عنها	أو أسا جرحَه الزمانُ المؤسّي
كلما مرّت الليالي عليه	رقّ، والعهد في الليالي تقسّى [..]
وطني لو شُغلتُ بالخلد عنه	نازعتني إليه في الخلد نفسي

ومن ثم انبرى يصف مغاني مصر ونيلها ، ثم يعرّج على ماضيها الفرعوني حيث تنتصب الأهرام وأبو الهول شاهدة على المجد القديم الذي رَمز له رمسيس واستمرّ عبر الزمان في دحر المحتلين : فرساً وروماناً وفرنسيين :

وأرى (الجيزة) الحزينة ثكلى	لم تُفق بعد من منامة (رمسي) [..]
وكأنّ الأهرام ميزان فرعو	ن بيوم على الجبابر نحسي
أو قناطيره تأنّق فيها	ألفُ جاب وألف صاحب مكسي [..]
و(رهين الرمال) أفطس ، إلا	أنه صنعُ جنّة غير فُطسي
تتجلى حقيقة الناس فيه	سبُعُ الخلق في أسارير إنْسي
لعب الدهر في ثراه صبياً	والليالي كواعباً غير عُنْس
ركبت صَيِّدُ المقادير عينيه	لنقدٍ ، ومخلبيْه لفرس
فأصابت به الممالك : (كسرى)	و(هرقلاً)، و(العبقريَ الفرنسي)

إن ما يلفت انتباهنا في هذا الاستحضار للماضي أنه لا يوائم بين التليد والطارف . ذلك أن بقاء النيل والأهرام لم يمنعا مصر من الوقوع تحت الاحتلال الإنقليزي . فالإشادة بالماضي جاءت منفصلة عن الوضع الراهن سواء عند الشاعر أو بالنسبة إلى مصر . لذلك يلحّ الشاعر على سمة التحوّل من العنفوان إلى الترهل والقرار :

يا فؤادي ، لكـلّ أمـر قـرار	فيه يبدو وينجلي بعد كبسي [..]
دول كالرجـال مرتـهنات	بقيام مـن الجـدود وتعس

ومن هذا الإقرار ينصرف إلى وصف آثار العرب في الأندلس ، فيؤكد عظم تراثهم ويلحّ على قانون الزوال الذي لا يستثني شيئاً :

أين (مروان) في المشارق عـرش	أمويٌّ ، وفـي المغـارب كرسي
سـقمت شمسُـهم فـردّ عليـها	نورها كـلُّ ثـاقب الـرأي نطْـس
ثم غابت ، وكل شمس سـوى هـا	تيك تبلى، وتنطوي تحت رمس [..]
سِنة مـن كـرى وطيف أمـان	وهنا القلبُ مـن ضـلال وهجْـس
وإذا الـدار مـا بـها مـن أنيـس	وإذا القوم مـا لـهم مـن مُحِسّ

ههنا يظهر البون بين البحتري الذي نفخ الروح في الماضي فإذا هو نابض بالحياة ، وشوقي الذي أكد الانفصال عن الماضي ومضى يصوّر آثار النهاية وذهاب الريح . لذلك لم يعد لهذا الماضي من قيمة إلا الاعتبار وعدم الاطمئنان للنعيم الزائل :

حسـبهم هـذه الطلـول عظـات	من جديد علـى الدهـور ودرس
وإذا فـاتك التفـات إلـى المـا	ضي فقد غاب عنك وجه التأسي

إن ما بدا من حرص عند البحتري على إبـراز التماهي بين الأزمنة قد انعكس عند شوقي وصار المستقبل عنده ماضياً . وكما أصاب التحول حضارة مصر القديمة فإنه أصاب حضارة الأندلس ، ولما كانت

كل مرحلة ازدهار آيلة حتما إلى الإنهيار فإن الماضي يغدو ترياقا نتعلل به ، وتغدو الأزمنة متوازية، وما على الأريب إلا أن يعتبر بما حدث لأنه سيحدث مثله .

٣. تقابل الأزمنة :

إذا كان شوقي ممثلا لمدرسة الأحياء فإن الشابي لسان الرومنسية التي جاءت ثورة على الكلاسيكية ومثلها . ولذلك فإنه لم يصرح بأنه يعارض البحتري ولا شوقي . ولكننا لا يمكن أن نقرأ قصيدته " النبي المجهول " دون أن نستحضر سينيتي البحتري وشوقي . فقد نظمت مثلهما على البحر الخفيف وعلى قافية السين ومطلعها :

أيها الشعب! ليتني كنت حطابا فأهوي على الجذوع بفأسي

وأول ما يطالعنا في هذه القصيدة أنها خرجت عن أصل من أصول الإبداع عند القدامى هو التصريع . ومعنى هذا أن الشابي أراد أن يعلن منذ البدء أنه لا يسير في ركاب التقاليد السائدة . وأضاف إلى ذلك أنه لم يتكىء على ماض يستثيره ويستلهمه وإنما انطلق من المستقبل متمثلا في حرف التمني " ليت " :

ليتني كنت كالسيول إذا سا لت تهد القبور رمسا برمس
ليتني كنت كالرياح فأطوي كل ما يخنق الزهور بنحسي
ليتني كنت كالشتاء أغشي كل ما أذبل الخريف بقرسي
ليت لي قوة العواصف يا شعـ ـبي فألقي إليك ثورة نفسي
ليت لي قوة الأعاصير إن ضجـ ـت فأدعوك للحياة بنبسي

إن الناظر في هذه الأبيات يلاحظ فيها معجمين أحدهما قوى الطبيعة " السيول " و" الرياح " و" الشتاء " و" العواصف " و" الأعاصير "

والآخر الموت " القبور " و" الرمس " و" الخنق " و" الإذبال ". وبين هـذا وذاك يمثل الشاعر أداة للتغيير ومبشراً بالحياة والنور .

إن الماضي يرتبط هنا بالموت والمستقبل بالحياة . لذلك تقـوم بينهما علاقة تقابل صارخة هي تعبير عن القطيعة بين الموجود والمنشود . وحين يريد الشاعر أن يستثير الماضي فإنه لا يملك إلا أن يعود إلى بداية الفعل الإيجابي :

في صباح الحياة ضمخْتُ أكوابي	وأترعتها بخمرة نفسي

أما الماضي المألوف فإنه صنو الظلام :

أيها الشعب أنت طفل صغير	لاعب بالتراب والليل مغسي
أنت في الكون قوّة لم تسسها	فكرة عبقرية ذات بأسِ
أنت في الكون قوة كبلتها	ظلمات القرون من أمس أمسي

وعلى هذا النحو تتم المقابلة بين الماضي والمستقبل . فالماضي قوة مكبلة تشدّ الشعب إلى الظلام ، أما المستقبل فقوة عبقرية تعمل على التحرير والمجاوزة .

لذلك يجد الشابي طريقاً لمستقبل فردي لا مجال فيه للجماعة ، هو مستقبل ينفصل فيه عن الشعب ولكنه في وحدته يندمج في الطبيعة:

إنني ذاهب إلى الغاب يا شعبي	لأقضي الحياة وحدي بيأس [..]
سوف أتلو على الطيور أناشيدي	وأفضي لها بأشواق نفسي
فهي تدري معنى الحياة وتدري	أن مجد النفوس يقظة حس
ثم أقضي هناك في ظلمة الليـ	ـل وألقي إلى الوجود بيأسي
ثم تحت الصنوبر الناضر الحلـ	ـو تخط السيول حفرة رمسي
وتظل الطيور تلغو على قبـ	ـريْ ويشدو النسيم فوقي بهمس
وتظل الفصول تمشي حواليّ	كما كنّ في نضارة أمسي

إن الغاب والطيور والصنوبر والسيول والنسيم والفصول وهي كلها عناصر من الطبيعة تعوّض الشعب لدى الشاعر . وإذا كان الشعب ميتاً في حياته فإن الشاعر سيظل حياً في موته وستخلّد ذكره في الطبيعة.. ذلك أن مجد النفوس يقظة حس "؟ وبهذا يتواءم الشكل والمضمون في التعبير عن الثورة التي تطيح بأنماط وتقيم بدلاً عنها أنماط جديدة .

وأحسب أن مكوّنات المشهد قد اكتملت أو كادت بين هذه السينيات الثلاث التي نظرنا فيها . وقد صوّرت لنا كل منها موقفاً وعبّرت عن هاجس . فقد كانت سينية البحتري محكومة بحالته النفسية المنهارة عندما نظمها ، فكان تماهي الأزمنة لديه أداة لمجاوزة مأساته. وقد جاء المستقبل لديه صورة من الماضي والتمس فيه ما يشدّ أزره . ولذلك رأيناه ينطق باسم القبيلة مؤكداً أن إحياء ماضي الأكاسرة ليس إلا وجهاً من وجوه الاعتراف بجميل أياديهم على قومه .

أما سينية شوقي فقد كانت محكومة بالوضع الاجتماعي السائد آنئذ وهو وضع موسوم بضعف القوى الوطنية في مصر وانتصار المستعمر الذي أصبحت له في مصر الكلمة العليا . ولئن صدر شوقي في قصيدته عن شعور وطني فإن توجهه جعله يرى الماضي مدرسة لابدّ أن نحْفظ دروسها ونعتبر بها . وعلى هذا النحو كان التوازي أساس نظرته إلى حركة الأمم ، كما كان عنده أساس التعامل مع الإبداع . وقد رأينا شوقي يتمثل بالبحتري ويعلن ولاءه له ويسعى إلى مقارعته من خلال معارضته . لذلك لا يكون المستقبل لديه إلا امتداداً للماضي .

وأما سينية الشابي فقدكانت محكومة بالموقف الوجودي الذي استبدّ به . وهو موقف يجسّده اغتراب الشاعر عن شعبه وامتلاؤه بشعور من القطيعة مع المكان والزمان معاً . لذلك سعى إلى استبدال

الوطن بالغاب والزمن بالسرمد . وليس قطيعة الشاعر مع قومه وماضيهم إلا صدى لأفكاره أن يكون مثله الأعلى الإبداعي كامنا في تراثهم . وقد رأيناه في " الخيال الشعري عند العرب " ينعي عليهم فقر خيالهم وضمور إبداعهم . ورأيناه في هذه القصيدة يخرج الشاعر مخرج الرمز كما يتجلى في التراث الإغريقي والروماني :

نافخا نايه حواليه تهتز		ورود الربيع من كل فنس
شعره مرسل تداعبه		الريح على منكبيه مثل الدمقس

لذلك كان التقابل عنده بين ماض كريه ومستقبل مثالي مصورا في مضمون سينيته وفي شكلها الإبداعي . وكانت معارضته اعتراضا على السائد وتأسيسا لجديد غير مألوف .

بين الحالة النفسية والوضع الاجتماعي والموقف الوجودي تتراوح السينيات ؛ وبين سطوة الجماعة وسطوة التقاليد وسطوة البدعة يتحرك الشعراء . فينطق الأول باسم القبيلة وينطق الثاني باسم الوطن وينطق الثالث باسم الإنسان الفرد . لذلك يرى كل منهم الماضي ولكنه لا يرى فيه إلا صورة المستقبل : وكما أن لكل ماضيه فإن لكل مستقبله : يباهي بينهما الأول ويراهما الثاني متوازيين ويقابل بينهما ويجعلهما على طرفي نقيض .

وعلى هذا النحو نكون قد بينا أن الإبداع غير منفصل عن أحوال المبدع وملابسات عصره . إلا أن هذه الاعتبارات لا تقحم في النص وإنما تنبع منه . فلا معنى لقراءة تخضع النص لمعطيات حافة به ولا تصغي إلى نبضه . وإلى ذلك فإن النص لا يفهم إلا بالنصوص وكثيرا ما تتحاور النصوص فتتآزر أو تتدافع ، ولا نستطيع أن نفهم لغة النص إلا إذا أدرجناه في شبكة النصوص . عندها يمكن للنص أن يقول ما يريد أن يقوله ويمكنه أن يقول ما يحرص على إخفائه أيضا .

الهوامش

١) أدونيس : زمن الشعر ، ط ٣ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٣ ، ص ٢١٣ .

٢) عبدالرحمن اسماعيل السماعيل : المعارضات الشعرية :دراسة تاريخية نقديـــة ، ط ١ ، النـــادي الأدبي الثقافي بجدة ، ١٩٩٤ ، ص ١٩ .

٣) أحمد شوقي : الشوقيات ج ٢ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٣ ، ص ٤٥ .





جدل الموافقة وصيغ الاختلاف:

قراءة في «قراءة جديدة للموشحة الأندلسية»

عباس عبدالحليم عباس

تظل الأشكال الأدبية أكثر إثارة للجدل وأشد قدرة على تفتيق إيحاءات ومعان جديدة تدعو الدارسين إلى نبش أوراقهم وإثارة الأسئلة كلما هدأ الضجيج أو كاد ، وهذا من طبائع الظواهر المغايرة في كل زمان ومكان .

كما أن هذا ينطبق تماماً على حضارة العرب وأدبهم في الأندلس التي ستبقى هاجساً باقياً يدغدغ مشاعر النقاد والدارسين إلى ما يشاء الله . فمنذ أن شرع المستشرقون ينشرون تراث العرب المسلمين في شبه الجزيرة الأندلسية إلى ساعة الناس ، مازلنا نحسّ أن وراء الأفق أفقاً، وأن ثمة لآلىء ونفض غبار ران على قلب تلك الحضارة التي طوتها يد الحدثان بعد عدة قرون من الصمود في وجه الزمن . ومن هذا الذي أسوق يأتي بحث الدكتور عبدالله المعطاني (قراءة جديدة للموشحة الأندلسية) : أنشودة الشعب وأغنية الحرية . نمطاً من الدراسات متّزناً وغير متّزن في آن ، أؤكد أن لا تناقض في عبارتي هذه ، فالإتزان يعود إلى تلك الروح العلمية والتتبع المنهجي الذي انتظم بنية البحث ، أما اللاإتّزان فكامن في خروج الناقد المعطاني على القانون ، قانون التبعية والنمطية والإنسياق وراء مقولات وقوالب جاهزة ليس من السهل تجاوزها بحال . وكذلك نجده في الجرأة التي تكاد تعلن أن بنوة الموشح لثقافة البلاط غير شرعية ، ولينته الذين يدعون أن هذا الضرب من الفن نبت في مزارع الخلفاء والوزراء ، أو أن شعراءه اقتاتوا على كسرات خبزهم أو فضالة ما تبقى لديهم من خوان .

يشكل بحث الدكتور المعطاني " قراءة جديدة للموشحة " بحثاً مختلفاً بحكم الصفة المغايرة التي اتصفت بها الموشحة نفسها ، فهي "قصيدة تختلف في شكلها ومضمونها عن المساحة الشعرية الكبيرة التي تمددت فيها القصيدة العربية منذ العصر الجاهلي ، وتنعتق عن السلطة الصارمة لحدود الشعر العربي القديم فتمردت على اللغة بكسر قواعدها وخرجت على العادات والتقاليد بعامل خرجتها وتآلفت مع اللغة الأعجمية والعامية وتحركت نحو الشعب فصورت همومه وتفاعلت مع أحاسيسه ومشاعره وغنت لآلامه وجروحه أوقدت فيه رغبة للرقص والإنفجار العاطفي . ولم تكن الموشح تعطيلاً لآليات الإبداع العربي ولكنها تكسير لتجلياته الغامضة واستثارة لمناطقه المهجورة فانغرست الموشحة الأندلسية في إنسانية الكائن العربي الأندلسي إلى الحد الذي استعارت منه بعض مكونات حضارته ومقومات حياته ولو تأملنا مصطلحات الموشحة لظهر لنا ذلك بجلاء واضح . (فهي تعكس) التحول الخطير للمجتمع الأندلسي سياسياً وثقافياً واجتماعياً "ومن هنا ألزم المعطاني نفسه بمتابعة هذه الأفكار التي كانت بذاراً لمحاضرة ألقاها في جامعة واشنطن بسياتل عام ١٩٩٦م ، ثم في بحث قدمه لمؤتمر الموسيقى العربية بالقاهرة عام ١٩٩٧م . لقد حاول الدكتور المعطاني أن يشرح البيئة الحضارية العامة التي ولد الأدب الأندلسي في كنفها من أجل إبراز خطورة التحول الذي حدث في حياة عرب الأندلس وكان من نتائجه الحتمية ظهور ألوان جديدة من الأدب على رأسها الموشحة .

ففي الفصل الأول (المنظور الحضاري) للتراث الأدبي في الأندلس ، يظهر الباحث شجاه لأسباب مختلفة عما أبداه الآخرون ، وأهمها ذلك (الإتسام بروح التجاوز الذاتي إلى الوعي بحركة التطور الإنساني الذي يوظف العقل البشري في استنتاج معطيات الحضارة) .

وبذا نقف عند قراءة حضارية جديدة تعد الوجود الأندلسي ضمن إطاري الزمان والمكان ، وجوداً فذا في كثير من الأوجه ولاسيما الوجه المعرفي (الإبستيمولوجي) الذي أقر ضرورة تحرر الفكر وانطلاقه مع إدراك تام لوجوب التمدد الإطاري الذي يكسب المركز إضافة لا نفياً ، وهو درس كان أولى بالعرب المعاصرين أن يفيدوا منه من خلال تفسير تاريخي للتراث يعنى بالتواصل معه أكثر من مجرد الحفاظ عليه .

ويمضي الدكتور المعطاني في استنطاق وقائع التاريخ التي أبرزت تسامح المسلمين إزاء الرعايا المسيحيين وإقرار العرب بأنهم شعب وافد إلى أرض جديدة الأمر الذي يتطلب تأقلماً وتوافقاً وبحثاً عن نمط من التلاحم مع الزمان والإنسان والمكان .

لقد اعتمد الباحث أطروحة الدكتور حسين مؤنس حول الإنصهار الاجتماعي في الأندلس وأثر ذلك في تشكيل البناء السوسيو-ثقافي ، كما اعتمد أيضاً آراء المستشرقين كجاك بيرك ، وجارودي الذي قرأ الفتح الإسلامي للأندلس قراءة مبنية على وعي عميق بأسباب الخلخلة الناجمة عن عجز الفقر الثقافي أمام النموذج المتفوق حضارياً وهو تفسير يغور في عمق المسألة السياسية التاريخية للفتح العربي للأندلس ، وكانت اللغة عاملاً مهماً في إيجاد المعادلة المناسبة لإعادة الثقة بين الغالب والمغلوب ، مما دفع بالأوروبيين هناك إلى تعلم العربية والإقبال على تراث العرب وإبداعهم كما كان العرب على استعداد تام لتقبل الآخر ، والتفاعل معه حضارياً مما سيؤثر فيما بعد على أشكال الإبداع الأدبي ، أهمها الموشح تلك التي تشكل ظاهرة أدبية وحضارية متميزة عبرت عن الشخصية الزمانية والمكانية للعرب آنذاك .

ومن خلال مقاربة دلالية لمصطلحات الموشحة أكد الباحث حديثه عن (العلاقة الملزمة بين الموشحة والمقومات الحضارية للبيئة

الأندلسية)، وهي علاقة مفهومة حتى على صعيد العناوين التي سميت بها كتب الموشحات ، كما يرى المؤلف . ولعل أبرز النقاط في هذا السياق تلك العلاقة الحميمة بين المرأة والموشحة حيث احتلت الأولى مساحة كبيرة في الحديث عن هذه المصطلحات ، وكأني بالباحث ، يؤكد هذا الارتباط ، يوضح صورة الخروج على المألوف والنمطي في تاريخ الظاهرة الشعرية العربية ، حيث غدت المرأة هي فكرة القصيدة وهيكلها بعد أن كان الشاعر أو الممدوح هو لب القصيدة العربية ، وهذا تفسيري الذي أرجو أن يكون فيه شيء من الحقيقة . ولإثبات أهمية مسألة الخروج وتأكيدها يتتبع المؤلف تمرد الموشحة على البحور الشعرية وهي مسألة ليس للباحث يد فيها اللهم إلا في توظيفها عنصراً من عناصر التمرد والخروج ، والإنسجام مع طبيعة الحياة الشعبية التي تتسم بالتنوع والتشكيلية حتى صارت الموشحة أغنيته التي (تعبر عن روحه التواقة دائماً إلى الحرية والتمرد ، لذلك كسرت الموشحة قيود اللغة بالإئتلاف مع روح العامية وتحررت من الأوزان وسمحت باختلاط البحور). ولكي تكتمل تلك الصورة من التلاحم بالشعب ربط الدكتور المعطاني ذلك كله بالرقص كحركة جماعية تعبيرية وقرأ مصطلحات الموشحة قراءة تتناسب مع هذا المنهج الإستدلالي بحيث تساهم فضاءات المصطلح الغائبة في تعميق القراءة الجديدة بشكل عام .

وثمة قضية أخرى ربما كان المعطاني من أكثر الدارسين وعياً بها واستثماراً لها وهي فهم الفرق الشاسع بين القصائد الملحنة المغناة وبين الموشحة الأندلسية بحيث تقع الأخيرة بين يدي الوشاح من جهة والمغني والملحن من جهة أخرى لأن الموشحة وضعت في الأصل لتغنى لا كالقصيدة التي يأتي الغناء فرعاً فيها لا أصلاً ، فضلاً عن أن اللحن (الصوت أو المقام) الذي كان يخضع للقصيدة لم يعد كذلك أمام الموشحة التي صارت هي الخاضعة لهما .

لعل هذه الدقة في التتبع لدى الأستاذ المعطاني هي التي تكسب البحث قيمته الحالية ، كما أن عمقه في التركيز على تلك النقاط ونجاحه في لم شتاتها وسكبها في رؤيته العامة يحسب إلى جانب تلك القيمة أيضاً . ومن خلال تبعية الوشّاح للمغني والملحن يشير المؤلف إلى انقلاب آخر مواز لهذه المسألة ، ويخص تمثيل الموشحة لكسر الحواجز السياسية ، ويستدل عليه الباحث بما لقيه الموشح من معارضة لدى الأرستقراطيين ورجال السلطة والخلفاء لعدد من المبررات يسهب المعطاني في تفسيرها ، وربما يرى المرء تناقضاً فيما توصّل إليه الباحث هنا وما ذهب إليه الدكتور إحسان عباس من القول بأن الموشح نشأ في أحضان الغزل والمديح ، وتأويل ذلك قد يتأتى من عدة جهات أتركها كي لا أقف في جانب دون آخر .

وفيما يخص مقاربة المؤلف لجوانب الموسيقى في الموشحة ، حاول نفي هذا النمط من الإبداع عن دائرة العروض العربي ، وذهب يعقد الصلة بين الموشحة والمقامات الموسيقية الغنائية معتمداً في ذلك على مصطلحات الموشحة نفسها كالدور والمطلع واللازمة .. كما أن الكندي عدّ الموشحة مصطلحاً موسيقياً على الرغم من اختلاف الدارسين في كيفية تلحينها ، وهو ما يرجع إلى شحّ المصادر القديمة في هذا الجانب ، ويفسر الباحث استخدام الأرغن اليوناني بدلاً من العود في غناء الموشحة بمناسبة الأرغن بصوته الصاخب للشارع حيث تغنّى الموشحات . أما العود فصوته لا يناسب ذلك المقام برغم عروبته وفي هذا تدعيم لما ذهب إليه الباحث فيما يخص جماهيرية الموشحة وعلاقتها بالرقص الشعبي وتمردها على النظم والأعراف الفنية والسياسية والاجتماعية .

ويهتم المعطاني بتوضيح ضدّية البناء الهيكلي في الموشحة

حيث يشير إلى الغرابة في اهتمام الوشاح بالخرجة التي هي نهاية النص، في حين أن الشاعر في القصيدة يهتم بالمقدمة أو المطلع بالدرجة الأولى، وبالتأكيد تمثل هذه اللفتات، والتأمل الدقيق للظاهرة يضفي على البحث سمة تحليلية تميزه عن كثير من الدراسات التجميعية ذات الطابع التاريخي المحايد، مع أن هذا لا يعني أن جميع ما توصل إليه المعطاني في تلك التحليلات يتسم بالصحة، بل إن في البحث قضايا كثيرة قد نختلف مع الباحث في أمرها، غير أن وجهة النظر لا تتمتع بصفة الإلزام.

وبعد فقد تضامنت الدلائل لتؤكد نظرية الرجل في شعبية الموشح وإضفاء الصفة الرسمية على هذا النسب - حسب رأي الباحث - وذلك عبر تتبعه للنصوص القديمة ومحاورتها ظاهراً وباطناً وأضاف إلى ذلك تتبع الواقع المعاصر البيروتي والدمشقي وهي لفتة تحسب للباحث الذي أراد للظاهرة أن تظل متدفقة في عروق ثقافتنا وحضارتنا، مستمرة في حياتنا اليومية". ومن هذه اللفتات أيضاً بحث العلاقة بين صورتي الموشح الصوتية والجسدية من خلال الرقص ليس بوصفه فناً جسدياً إنما من خلال تحوّل النص الصوتي إلى واحد من أهم عوامل التغيير الاجتماعي حين يشارك في الرقص على أنغام اللحن الموشحي معظم طبقات المجتمع وتتخذ أبناء الطبقات الرفيعة أقنعة كي لا يعرفون. ويبدو أن وقوع الدكتور المعطاني تأثير التجاوز والخروج جعل يعلن أن الموشحة كانت مستقراً لجميع أنواع الخروج والتجاوز الاجتماعي والسياسي والفني واللغوي والأخلاقي وكذلك الحرية ضمن إطار من "المعايير والدعائم التي تحميها من الغرق في بحر الفوضى أو الضياع في متاهات الإعتباط" ومع ذلك فإن طريق التحوّل تظل مستمرة، حيث تغادر الموشحة طبيعتها التجاوزية وحريتها ليصير الوشاحون مدّاحين

وزهّاداً وإشراقيين ، وهو أثر خلدوني واضح في بنيـــة التفكـير عنــد المعطاني ، لا أقول إنه يفتر من حماسته بل يؤطر تفكيره بإطار واقعـــي يوضح لماذا تبدأ الأمور بهذا الشكل وتنتهي بشكل آخر ؟

* * *



الشعر العربي

على مدرجة التطور

حسني محمود

(١)

ينعقد اجتماع دارسي الحضارات الإنسانية على الاعتراف بمكانة الشعر وتميزه في تراث الأمة العربية التي يعد الشعر لديها أكثر عناصر تراثها عراقة وسمواً ، ومن أبرز عناصر حضارتها رسوخاً ورفعة . ولا حاجة بنا هنا، إلى الحديث عن قيمة الشعر وأهميته ، بل وضرورته ، بصفته فناً إنسانياً ، في حياة الأمم والأفراد ، من خلال الصفة والحاجة الإنسانيتين اللتين هيأتا لأسبقية هذا الفن القولي على فن النثر في التعبير عن المواقف والحالات ، كما هو معروف ، وعلى الرغم من مسحة الرفعة الموهومة التي شابت النظر إلى التراث غير الديني بجامع اللغة مع التراث الديني ... ، فإن هذا التراث غير الديني ، وهو من صنع الإنسان وعمله ، يظل محكوماً بالحالة الإنسانية التي يمكن أن يعتريها الضعف أو الخطأ ، وبالتالي ، فهو معرض للتحول والتطور والتغيير ، على عكس التراث الديني ...، الذي لا يعتريه ضعف أو خطأ ، وبالتالي ، فهو ليس قابلاً للتغيير، وإن يظل قابلاً للتأمل ، والاجتهاد ، وإمكان التأويل .

ومن هنا ، فإن ذلك الجزء من التراث ، ومنه الشعر ، على الرغم من أهميته في حياة الأمة ومن ضرورته لها ، أو في الحقيقة ، بسبب هذه الضرورة وتلك الأهمية ، لابد له من التطور والتجدد تمشياً مع متطلبات الحياة ، وكما تقتضي ظروفها . ولذلك ، فإننا نستطيع أن ندرك تغير مفهوم الشعر وتطوره عما انعقد عليه إجماع القدماء منذ زمن بعيد، أنه " كلام موزون مقفى له معنى "، إلى مفهوم عصري جديد

ينقضه ويختلف عنه تماماً ، إذ يرى الشعر في حقيقته " صـورة فنيـة بالألفاظ لتجربة شعورية أو معاناة إنسانية مر بها صاحبها مـن خـلال تفكير وإحساس عميقين ". ولم يبلغ مفهوم الشعر هذا الحد طفرة واحدة، وإنما استغرق ، وبالتدريج ، طوال حياة الشعر منذ تاريخـه المعـروف على مدى القرون ، ومن خلال التطور البطيء عبر السـنين إلـى حـد الخفاء . ويمكننا أن نتلمس كيف عاقت مسحة الرفعة الموهومـة التـي صبغت هذا الجزء من التراث غير الديني ...، وكيف يمكـن أن تعـوق، حتى في أيامنا هذه ، فكرة التطور وإمكاناته ، بحيث أحالت هذا الجـزء كله من تراث الأمة إلى عبء ثقيل ليس في الإمكـان أو مـن المعقـول التخلص منه ، وليس من الممكن هضمه وتمثله بطريقـة طبيعيـة فـي ظروف الأمة القاسية التي مرت بها في قرون الانحطاط وما تلاهـا مـن فترات الاستعمار والتبعية للآخر ، مما جعل هذا التطور شـديد البـطء ، وبالغ الصعوبة والتعقيد ، إلى حد الشعور ، أحياناً ، بما يشـبه مـرارة ركوب المخاطر واقتحام المجازفات .

وفي الحقيقة ، فإننا لو تدبرنا النظر في طبيعة شعرنا منذ نشأته المعروفة ، لوقفنا على بعض ملامح عبقرية اللغة ، وعبقرية الشـعراء من أهلها ، من خلال ما يمكن أن نلمسه في هذا الشعر مـن خصـائص ومواصفات فنية تجسد الاستجابة الطبيعية لظروف الحياة البدويـة فـي الصحراء : يقف الناظر في حياة البادية والصحراء على التماثل والتكرار اللذين يمكن أن نشاهدهما أو نتصورهما في حياة أهل البادية ، من حيث امتداد الأرض وانفساح السماء وامتداد التشابه في لون كل منهما إلى ما وراء الآفاق المتخيلة ، كما يقف على التماثل والتشابه في لباس النـاس من أهل البادية ، الرجال منهم والنساء على حد سواء . هـذا التشـابه الذي يقوم على شكل اللباس وعلى لونه دون انتهاء . ولا يقل عن مثـل

هذا التكرار وذلك التشابه في عناصر الطبيعة ، ما يلحـــظ منـــهما فـــي موجودات البيئة والحياة لديهم ، سواء في بيوت الشَّعر وموجوداتـــــها ، حتى في أطلالها ، أم في حيواناتها التي تعيش معـــهم ، وأميزهـــا ذلـــك المهيمن في حياة الصحراء ، سفينتها ... في مثل أجواء هذه البيئة، فـــي تماثلها وتشابهها ، وتلك الحياة في تكرارها ، هل من المستغرب ، حقاً ، أن يترتب على كل ما فيهما من تماثل وتشابه وتكـــرار، مـــا يمكـــن أن ندعوه " التجاوب العفوي بالتماثل " في أبرز إبداعات اللغة نفسها التـــي صنعوها بعبقريتهم وبرهافة حسهم ؟ أو لا تعد هذه اللغة ذاتها ، بغناهـــا وبدقة دلالات ألفاظها ، من أعظم الأدلة ، وأقواها تعبيراً عن مثـــل هـــذا التجاوب مع هذه البيئة ، ومع تلك الحياة ، وعن عبقرية أهلها وذكائـــهم الفطري ؟! ثم ألا يمكن أن تعد أبيات الشعر فـــي القصيـــدة ، بأوزانـــها المتماثلة وبأشطارها المتوازنة والمتناظرة ، وبقوافيها الموحدة، وبالتالي بتماثل هندستها السيمترية ، مظهراً من مظاهر هذا التجاوب الفني مع ما تفيض به حياة البادية من كل هذا التماثل والتشـــابه والتكـــرار ؟ وهـــل يمكن، كذلك ، أن تعد وحدة القافية في شعرنا منذ القديم، مـــن مظـــاهر عبقرية الشاعر البدوي وقدرته على الاستجابة لمتطلبات الشعر الشفوي، وقدرته على توفير هذا العنصر الحيوي في قصيدة يراد لـــها أن تحفـــظ وتروى عن طريق الإنشاد والسماع(*) ؟ وفي الوقت نفسه ، أو لا يمكـــن أن تعد هذه القافية مظهراً من مظاهر عبقرية هذه اللغـــة وغناهـــا ، إذ أمدت هذا الشاعر وأسعفته بكل هذه المواد التي أعانته على توفير هـــذه القافية من خلال ثرائها بكل أساليب الازدياد والتوالد الغنية ؟!

(٢)

تتشكل الفنون ، والشعر أحد ضروبها ، ضمن قواعد تصل إلـــى

حد النظرية أو القانون الخاص بكل منها ، تتحدد على أساسها أركان الفن ، وأبرز سماته وخصائصه . وهذه القواعد والقوانين ليست ثابتة إلى حد الجمود ، وإن بدت على قدر من ذلك ، في الغالب ، خصوصاً في نظر الفنان ، الشاعر العادي غير العبقري . وهي ، في كل الأحوال ، محكومة لما يمكن أن نسميه ذوق العصر وروحه ، إذ يتحكم بها ويوجهها المزاج العام للعصر الذي يجد الفنان نفسه ، عادة ، محكوماً به. وبمقدار البطء الذي يميل به هذا الذوق إلى التحول مع تغير المزاج العام ، تتحلى هذه القوانين بقدر من المرونة والاستجابة . ولا يتم التحول في الذوق أو المزاج العام بشكل عفوي أو دون مسوغ مقبول ، إذ لابد أن يُقيض من بين الأجيال واحد أو أكثر من أصحاب المواهب والعبقرية الفنية ، في ظروف هي قابلة للتغير ، يكسر ، عن قدرة مقنعة، بعض جوانب القاعدة أو القانون ، فيؤسس بذلك لتوجه جديد أو قانون جديد يتحول بالذوق أمام أهل الفن وأتباعه ، دون أن تدوم قاعدة ، أو يبقى قانون إلى الأبد ، ودون أن يهجر القانون أو القاعدة السابقان تماماً، فلا يبطل الاستثناء القاعدة ، وإنما يظل كل منهما عنواناً ورمزاً على ذوق العصر أو مزاج الفترة . وهكذا تتطور قوانين الفنون وتتتابع وتتعانق في حيوية ، وباستمرار .

والشعراء ، عموماً ، محكومون بأنماط وأساليب تسود في عصرهم ، فيعبرون بذلك ، في الغالب ، عن الروح الشائعة ، انسجاماً طبيعياً بين تلقائيتهم وبين ذلك العصر الذي يولدون فيه . ويمكن لأحد الشعراء أو لبعضهم من ذوي المواهب ، أن يناقض القاعدة ، فيعدل فيها أو يغير بما يسهم في تحويل الذوق ، ويؤسس لتطوير المزاج أو إغناء القاعدة وتجديدها . ولا أحد يستطيع ادعاء المعرفة اليقينية بكيفية اعتماد مؤسسي الشعر العربي وآبائه الأقدمين ، سواء منذ بدايات العصر

الجاهلي أم فيما سبقه من زمن غير مؤرخ ، بحور الشعر المعروفة وأوزان هذه البحور وإيقاعاتها ، كما رصد الفراهيدي أساسا لإقامة بنيان هذا الشعر ، وتطور هذا الأساس خلال حقبة أو حقب من الزمان طالت أم قصرت .

وهل يعقل أن يكون ما رصده الخليل من نظام الإيقاع في القصيدة العربية تحت مصطلحات العلل والزحافات والمشطور والمجزوء والمنهوك ، وكذلك ما عرف من أنواع القافية وعللها أجزاء من هذه الأوزان والإيقاعات وجدت فيها ومعها كما وجدت للمرة الأولى أو في الفترة الأساس ؟ أو أنها أنواع من انتهاك الأوزان الأصلية والإيقاع الشعري أقدم عليها الشعراء السابقون في ظروف معينة وحالات خاصة ؟ أولا تعد هذه الانتهاكات عدوانا (مقبولا ؟) على النسق المثالي للبحور ، وتجاوزا ، وتطويرا مثريا للشعرية المتمردة ، بطبيعتها ، على القيود والقوانين التي يمكن أن تعوق ، أحيانا ، العملية الشعرية بطريقة أو بأخرى ؟ وهل ما أبدعته الشعرية العربية ، وما لحقها من أشكال الموشح والمربعات والمخمسات ، إلا أنواعا موغلة في هذا التجاوز الإبداعي الذي لم يعرفه أصحاب التقعيد والتنظير السابقون ، كما لم يعرفه راصدو هذه القواعد والأسس في أزمانهم من بعد ؟

هذا من حيث الشكل في الشعر ، أما من حيث المضمون ، ونكتفي هنا بالإشارة ، دون الدخول في ذكر التفصيلات والجزئيات ، فإن في شعر الصعاليك وكثيرين سواهم من شعراء العصر الجاهلي ، وحتى فإننا نجد في معلقة عمرو بن كلثوم ، الخروج المخالف إلى حد الانتهاك، لما وضعه النقاد القدامى من أسس عدوها منهجا حكم الخطاب الشعري العربي منذ العصر الجاهلي . وتزداد حدة هذه الإشكالية مع مراحل التحول الحاسمة ، ومع ظهور بعض العبقريات بين فترة وأخرى في

ظروف معينة تدفع إلى انتهاك السائد ، سواء في البناء الشكلي كما في دعوة أبي نواس إلى الخروج على المقدمة الطللية في ظروف ترف الحياة وازدهارها في بغداد المتمدينة[1]، أم في إنتاج المعنى وازدهاء المضمون على نحو ما قام به وجسده أبو تمام ، ثمرة لقاح الثقافات والحضارات ، من خلال استعارته الجميلة والمغرقة في مبالغاتها إلى حد الإحالة ، أحياناً ، حتى لقد عد شعره ، في عرف بعض معاصريه من المحافظين واللغويين ، باطلاً يدحضه خطاب الشعرية العربية ، بالرغم من مكانته التي يحتلها ، بامتياز ، ضمن مسيرة هذه الشعرية .

إن خصوصية الشاعر ، ودرجة نجاحه في تجسيدها من خلال موقفه أو رؤيته الخاصة في الحياة ونحو الإنسان ، ولهجة أسلوبه في التعبير عن هذه الرؤية أو عن هذا الموقف ، وما يواتي هذه الخصوصية من درجات الموهبة والخيال العبقري ، يقدرانه حتماً ، أو يضعانه ، على الأقل على مقربة من القدرة ، على تجاوز القاعدة وانتهاكها ، والتأسيس لقاعدة جديدة . وسيظل ظهور الموهوبين والعباقرة يتوالى دون انقطاع على مدى الحقب والأزمان ، وسيظل دور هؤلاء الموهوبين والعباقرة مرشحاً لتخطي مواقف تطبيق القواعد ، ولتجاوزها إلى مواقف الاستكشاف الذي لا يقنع ، حيث لا حدود للتجربة أمام النوابغ والموهوبين .

(٣)

تجسدت جناية الزمن أو جناية الأمة على تراثها في حقبة الانحطاط التي حاقت بهذا التراث على مدى قرون من برودة البيات إلى حد الموات ، بحيث انقطعت الأمة عن الاتصال الحقيقي بتراثها الضخم ، فعادت تجهله ، وبالتالي غير قادرة على هضمه ، ومحرومة من تمثله

كما تقتضي الحياة الطبيعية ، في بطء وعلى مهل . وزاد في هذا الحرمان ، وقد خرجت الأمة من نفق قرون التخلف والانحطاط ، وقوعها مباشرة تحت نفوذ الاستعمار ، بحيث لم تتح لها فرصة الانكباب على هذا التراث تتعرف عليه ، وتدرسه ، وتتمثله ، ولو بطريقة حرق المراحل ، فقد بهرتها الدهشة أمام الصدمة الحضارية ، فخضعت لتأثير الآخر ، وتعاورتها أعراض الضعف والمرض ومظاهر الشلل العقلي ، وفقدت كثيراً من عناصر شخصيتها الحقيقية . وظلت بذلك أقرب إلى أن تكون غريبة عن تراثها ، وأبعد من أن تثقف ثقافة الآخر بطريقة صحية سليمة. وهل كان من الممكن أن تنغلق على هذا التراث منقطعة عن الآخر ومدبرة عن ثقافته ؟ أو هل من الممكن أن تذوب في ثقافة الآخر وتتخلى عن تراثها ؟

على الرغم من كل ما ظلت الأمة تعانيه من آثار الضعف في حياتها ، والهزال في شخصيتها ، فإنه يمكن القول إن إبراز ملامح العافية في وجه حياتها ، تتمثل في إبداعاتها الأدبية بشكل خاص أكثر من أي ملمح آخر ، مع كل ما يمكن أن يعتري هذه الإبداعات من المآخذ ومن مظاهر الضعف . لقد قام البارودي بدور حيوي في إحياء الشعر وإعادة وصل الأمة بهذا التراث وتعريفها به . ولكن ظروف أحمد شوقي من خلال آثار نشأته وتكوينه ، وارتباطه القوي المربك بقصر الخديوي أحبطت طاقاته الفنية الضخمة ، وحرمت الشعر من إمكانات النهضة والتجديد الحقيقية التي كان شوقي منذوراً لإنجازها ، فقد أحس بضرورة التجديد[٢]، ولكن أقعده عن إنجاز هذا الدور غلبة ثقافته التقليدية ، ورغبته العارمة وتشوفه الملح اللذين هيمنا عليه كي يصبح شاعر العزيز . وقد زاد هذا كله في ثقل العبء على خليل مطران الذي أسعفته بعض ظروفه الخاصة ، بموهبته الشعرية العالية ، وموازنته بين

شقي ثقافته التراثية والفرنسية ، على ارتياد هذا الدور ، والبدء بأداء هذه المهمة. ولكن طبيعة مطران الرقيقة السمحة ، وحياة الشاعر النصراني غريباً في مصر ، إحدى ولايات دولة الخلافة الإسلامية التي نشأ في لبنان على كراهتها ، أضعفتا هذا الدور ، وحدّتا من فاعليته . وعلى الرغم من ذلك ، فإنه يمكن اعتبار مطران أول من همس مبشراً ، بجد ، بفكرة التجديد ، وأول من بذر بذور الرومانسية واستحدث الشعر القصصي في الشعر العربي الحديث ، من خلال بعض قصائده من نحو ، ومن خلال محاولته التنظير في بيانه الموجز ، مقدمة الجزء الأول من ديوانه عام ١٩٠٨ ، وبعض مقالاته النقدية اللاحقة ، حيث عرض فيها بعض الموضوعات التي قد لاتزال حتى الآن ، موضع التناول والتفصيل وتندرج محاولاته القليلة النظم على أكثر من بحر في قصيدة واحدة ضمن بعض مظاهر التجريب والململة اللتين رافقتا الشعر والشعراء من قبله ومن بعده . وباتساع روافد آثار ثقافات الآخر الغربية ، تجلى دور من سموا ، خطأ ، " جماعة الديوان "[٣] في بلورة كثير من ملامح الرومانسية ، سواء في كثير من نماذج أشعارهم ، أم في دعواتهم المضمنة في كتاباتهم النقدية التنظيرية ، بغض النظر عن مدى نجاحهم في الالتزام بتطبيق هذه الدعوات في شعرهم . وجاء التجلي الواضح في التطور النسبي ماثلاً في شعر الشعراء الرومانسيين الذين طبعوا ما سمي " جماعة أبولو " بطابعهم ، وأطاروا في مطالع الثلاثينات شهرة شعرائها المميزين في الآفاق العربية . وتجسدت أبرز ملامح التجديد في موضوعاتهم وفي مضامين شعرهم ، إنطلاقاً من تفطنهم الذات الفردية الإنسانية ، وفي عكوفهم على صدق تجارب هذه الذات الحياتية ، وفي استغراقهم في الخيال الشعري إلى حد الجموح البعيد ، وفي تشكيلهم قاموساً شعرياً خاصاً بهم يخدم هذه الاتجاهات وينسجم معها ، وفي إبراز

الشجن والعواطف الإنسانية الحزينة وقد صبوا ذلك كله في أطر من النغم الموسيقي الهادىء الحزين التي تخيروا لها أوزان بعض بحور الشعر القصيرة ، ذوات الإيقاع الرقيق . وعملوا من هذه الناحية على إخفات إيقاع القافية ورنينها ، بالخروج على وحدتها ، بتقسيمهم القصيدة إلى مقطوعات نوعوا في قوافيها ، وساروا فيها حسب نظام معين أو آخر اختاروه والتزموا به في القصيدة الواحدة ، بحيث أضفت على أجواء قصائدهم قدراً من التلوين والنقش الناعم بالحروف . وقد شف هذا التجزيع بالقوافي عن كثير من الإحساس بالتفنن ، والانبهار الجمالي .

ويبدو أنه قام منذ وقت مبكر الإحساس بأن القافية ليست ركناً رئيساً من عناصر الشعرية في القصيدة ، كالوزن مثلاً ، حيث لم يجرؤ أحد من الشعراء على مجرد التفكير في إجراء أي تغيير في الوزن . واعتبرت القافية لذلك ، أمام فكرة التشوف إلى التطوير والتجديد ، أضعف أركان القلعة / القصيدة العتيدة ، خصوصاً ، وقد رأى بعض الدارسين من مستشرقين وسواهم ، أن القافية الموحدة في القصيدة العربية ، قد حرمت الشاعر العربي من القدرة على نظم الملاحم والشعر القصصي ، فاعتبرها بعضهم نوعا من القيود ، حتى لقد شبه الزهاوي من يلتزم ، بتوفير القافية الموحدة في القصيدة كمن يمشي في الوحل . ومن هنا ، فقد أقدم بعض الشعراء دون تهيب على محاولة نبذ وحدة القافية في بعض قصائدهم .

وقبل ظاهرة القصائد المقطوعية لدى الشعراء الرومانسيين كانت قد ظهرت بعض تجارب " الشعر المرسل "(*) لدى توفيق البكري والزهاوي وعبدالرحمن شكري وسواهم ، دون أن تلقى هذه التجارب أي نجاح ، حتى إن أصحابها أقلعوا عنها بعد تجربة قصيدة أو قصيدتين .

(٤)

لا يتم التغيير أو حتى الثورة في شكل الشعر، أو الفن عموماً، بهجره، بل بتغييره، لأن الإنسان يظل محكوماً بظروفه وبحدود معارفه وأنواعها، دون أن يعني تجدد المعرفة وتغير الظروف خطأ المفاهيم السابقة وبطلانها تماماً. وكل ما في الأمر أن المعرفة الجديدة تكشف للإنسان آفاقاً أرحب وأعماقاً أبعد، ظلت خافية عليه في حدود رؤيته السابقة في مجالات الحياة كلها، وفي مظاهرها جميعاً ... هكذا تظهر المذاهب النقدية والفنية وتعيش بقدر ما تظل تضيء من حياة الإنسان، ثم تضعف وتتلاشى دون أن تغيب تماماً، مع ظهور مذهب أو اتجاه جديد. وهل من ناقد يجرؤ على الزعم بدوام هذه المذاهب والاتجاهات وتأبدها أمام ما سينفتح من أبواب العلم والمعرفة في حياة الإنسان في حقبة ثورة العلم والمعرفة؟ وهل من أحد يستطيع أن ينكر فوائد المذاهب والاتجاهات السابقة، أو أن يدعي إمكان الاستغناء عنها تماماً، أو عدم الاستعانة بها والاعتماد عليها في بعض مجالات الفهم ومواقف النقد؟ وهكذا يتراكم التراث الإنساني، وتتجدد معارف الإنسان، وتتطور حياته مع الاكتشاف الدائم والتدريجي لكثير من الحقائق التي تغني هذه الحياة من خلال توظيفها في مصلحة التقدم الذي يمكن أن نصفه بأنه "تقدم مركب متسارع"، حيث تعين هذه المعارف الجديدة في زيادة القدرة على المعرفة والتقدم من جديد، وعلى تقليص مساحة العتمة وتوسيع مساحة الضوء في الحياة الإنسانية، بدأب واستمرار. ومن هنا جاءت التجارب السابقة كلها، وربما سواها أيضاً طوال فترة حياة الشعر، وهي تجابه مناعة الأوزان فيه، التي يمكن أن تعد بحق، من أصعب الأوزان وأكثرها تعقيداً في أية لغة أخرى، بالإضافة إلى ما يحصنها، بصفتها جزءاً من التراث، مما أشرت إليه من تلك المسحة الموهومة

من الرفعة التي أسبغت على التراث ، وهو من صنـع الإنسـان . وقـد أضيف إلى هذه التجارب المتعددة والمتتابعة ، مع قيام الحرب العالميـة الثانية وبعدها ما دهم العالم من أهوال هذه الحرب وويلاتها ، وما لحـق العالم العربي ، بخاصة ، من مآس صدعت كثيراً مـن مظـاهر حياتـه ، وخلخلت كثيراً من قيمه وأعرافه وهو يستشرف ما تشف عنه الأحداث التي صدقت فيها الظنون ، مع فضح عيوب النظام العربي ومساوئه الحياتية بكل وجوهها ومناحيها . وتبلورت هذه الأحداث وتجسدت في نكبة فلسـطين / خسران وطن من أوطان الأمة في ظروف معقدة ومحرجة وحساسة تدعـو إلى المراجعة والتأمل . وكان عنف الصدمة دافعاً بعض الشعراء بخاصـة ، إلى التحرر الكبير مما يخص تجربتهم مع العالم ، وقد تهاوت كثـير مـن المحرمات في التقاليد والأعراف الحياتية التي ظلت تفرض نفسـها بثقلها المبهظ على التجربة . وفي مثل ظروف التحول الأساسي هـذه يقيـض أفراد بأعيانهم يمتازون، على الأقل ، من الآخرين بمواهب خاصـة فـي تلامس حدود العبقرية أحياناً . وقد أفاد هؤلاء الرواد، بهذه المواهـب ، من التجارب السابقة كلها المعروضة أمامهم ، وقد تمـاهت فـي ثنايا التجربة الشعرية عموماً ، بحيث تمكنوا من اجتناب مـا لا يـروق لـهم ولذوق الفترة الزمنية ، واختاروا ما يبدو موائماً وقابلاً للإفادة والتطـور بعد صراع التجارب وتمخض ما يمكن أن يكون تمخضت عنه . فرفضـوا لذلك من الكلاسيكية المحدثـة معجمـها التقليـدي ، ورنيـن أنغامـها ، وموضوعيتها وعقلانيتها المنطقيـة ، واهتمامـها بالتجربـة الخارجيـة ، وولاءها للأشكال التقليدية . وفي الوقت نفسه أخذوا عنـها قـوة التعبـير وقدرتها على التركيز والسيطرة على العبارة وحتى البلاغة أحياناً . وأخـذوا عن الرومانسية أحسن مواصفاتها وخصائصها التي يمكن أن تتمثـل فـي التعبير عن الذات وشجن العالم بالعواطف ، والإصـرار علـى التجربـة الفعلية ، والمحاولة الجلية للإبداع ، وتوفـير معجـم خـاص ينـاسب

موضوعاتها ومضامينها . ورفضوا ما فيها من الميوعة وتسيب العاطفة المطرطشة ، والكآبة المفرطة ، والحشو والمبالغة في الصفات ، والترهل في التركيب وشطحات الخيال . كما أخذوا عن الرمزيين قدرتهم على الاقتصاد ، واستغلال طاقة الكلمات على الإيحاء وإبداع المعاني المبطنة . ورفضوا ما لديهم من توقير الجميل والمثالي ، والمبالغة في الاتجاه نحو الداخل .

ومع اتساع الانفتاح على ثقافات الآخر أفادت حركتهم كثيراً من التجارب الشعرية الغربية كتجربة الصوريين والحداثيين ، ومن شعراء معينين أمثال إليوت وبيرس ولوركا وغيرهم ، إلى جانب شعراء الواقعية الاشتراكية في كل مكان ، حيث طبعت روح الواقعية وأنفاس الاشتراكية كثيراً من شعر الفترة اللاحقة ، وصبغت نتاج معظم شعرائها مع سيادة هذا الاتجاه الاجتماعي / السياسي / الاقتصادي في معظم بؤر الشعر الفاعلة في البلاد العربية ، مع ما ترتب على ذلك ، في معظم الأحيان ، من بروز فكرة الالتزام وتأثيراتها على الشعر في مضمونه وفي معجمه وفي شكله .

ومن الطبيعي أن تكون فترة الخمسينات أكثر توسعاً وتطرفاً في التجديد من الفترات السابقة ، حتى أصبح الشعراء الرواد ، بخاصة ، أكثر جرأة على تغيير الشكل والتصرف في البحور بمزجها ، وفي الأوزان بالاعتماد على التفعيلة الواحدة، وأدنى إلى الاطمئنان بالمغامرة في مجال اكتشاف الطبيعة الخاصة للاستعارة ، مما جعلهم أكثر إيغالاً في اكتشاف أنواع الصور وإبراز قوتها الكامنة . ولا حاجة هنا إلى الحديث عما عاناه هؤلاء الشعراء المجددون من انقضاض المحافظين الجدد على تجاربهم الشعرية ، ووسمهم بالمروق والتبعية وإضعاف اللغة . ولكن هذه التجارب التجديدية قدمت البرهان ، على مدى السنين اللاحقة ، على

أنها أتت استجابة لحاجة فعلية فرضتها الحياة ، وتطلبها المجتمع ، فكان أن رسخت جذورها في مضمار الفن ، وفي حياة الشعر . ولسنا في حاجة كذلك ، إلى الحديث عن دور الشعراء الرواد ، ودور نازك الملائكة بالذات في محاولة التنظير لهذا الشعر في هذا الوقت المبكر ، بكل شجاعة وثقة ، من خلال مقدمة ديوانها " شظايا ورماد "، وفي مقالاتها العديدة التي جمعت بعضها فيما بعد ونشرتها عام ١٩٦٢ في كتابها "قضايا الشعر المعاصر ". وقد يكون قريباً من الفهم ما آل إليه دور هذه الشاعرة / الناقدة الموهوبة من عدم قدرتها على الاستمرار في مجاراة ما لحق هذا الشعر من تطور على أيدي أجيال لاحقة من الشعراء ، أبعد مما كانت ترمي إليه أو مما تراه وتقدره في أفق رؤيتها . وهي في ذلك تشبه العقاد الذي عد في فترة زمنية سابقة أقوى رواد التجديد ودعاته ، ثم لم يعد قادراً فيما بعد على مجاراة المرحلة اللاحقة التي تبنت فيها نازك نفسها دعواتها التجديدية ، برهاناً على ما كنا أشرنا إليه قبل قليل من تتابع الأجيال وتلاحقها ، ومن طبيعة التطور والتجديد في المذاهب والاتجاهات الفنية والنقدية التي لا تقبل الجمود أو الثبوت على حالة واحدة .

وربما كان طبيعياً ، بحكم روح الفترة وعدم استقرار المصطلح أن تلتبس المصطلحات والتسميات التي أطلقت على هذا النمط من الشعر، إذ يقع القارىء على تسميات : الشعر الحر ، والشعر الجديد ، والحديث ، والمنطلق ، وشعر العمود المطور ، وشعر التفعيلة . وربما كانت تسمية الشعر الحر أسبقها إلى الظهور وأدناها إلى عدم الدقة ، إذ جاءت التسمية مبكرة ، وترجمة مباشرة لما عرف في الشعر الإنكليزي وتحت اسم (Free Verse)، وفي الشعر الفرنسي (Vers Libre). وهذا النمط من الشعر لدى الغربيين يخلو من الوزن حقاً ، بينما يلتزم لدينا بالأوزان الخليلية المعروفة، بفارق النظام الذي يتبعه باعتماده التفعيلة الواحدة فيما أسمته

نازك البحور الصافية ، وعدد التفعيلات المتنوعة على نظام معين ، فيما أسمته البحور المركبة ، بصفتها أصغر وحدة وزنية في شطر البيت في القصيدة التقليدية . والمهم أن هذا الشعر لدينا ، ليس خاليا من الوزن المعروف ، وإن تغيرت أو تنوعت أوزانه ، على نظام خاص ، ضمن ما عرف من أوزان الخليل وبحوره . ولذلك ، ربما كان أقرب هذه التسميات إلى وصف حقيقة هذا الشعر الفنية هو الاسم الأكثر شيوعا ودقة وصف، " شعر التفعيلة ". ولابد أن يمر وقت معين حتى يزول اللبس في هذه المصطلحات ، وتصفى هذه التسميات التي علقت به، ويستقر الأمر على الاسم الأقوى دلالة ، والأكثر تحديدا .

ولابد من الإشارة هنا إلى ما يبدو للقارىء المتسرع ، أنه أساس الاختلاف في هذا الشعر ، وهو الفارق في الشكل والتشكيل الموسيقي . وهذا الفارق ، وإن كان واضحا وأساسيا ، لكنه ليس الفارق الوحيد ولا الأهم ، بل قد يكون ، مع أهميته ، أقل الفوارق قيمة . إن الفارق في المضمون وفي طريقة التناول يمكن أن يعدا في المقام الأول من الأهمية ، إذ باعدا ، في الحقيقة ، بين القصيدة الكلاسيكية القديمة والحديثة ، من ناحية ، وبين قصيدة التفعيلة الجديدة من ناحية أخرى ، إذ غيرا في بناء القصيدة من حيث الأساس ، حتى غدا كل تغيير آخر مترتبا على هذا الفارق وتابعا له .

في القصيدة التقليدية ، يظل الشاعر حرا قبل اختيار البحر الذي يمكن أن يقع عليه من بحور الخليل ، ولكنه بعد ذلك يصبح مقيدا بنظام هذا البحر المقنن ، ولا يستطيع الخروج عليه ، وقد يلزم الشاعر كثير من عناصر الموهبة ، وأدوات الخبرة والدراية كي يتجاوز ما يمكن أن يعترضه من عقبات في هذا السبيل ، حتى يحقق الالتزام الدقيق بنظام هذا البحر . ولكن في شعر التفعيلة محاولة مقصودة تهدف إلى التوسع

في تحرير الشاعر من أغلال الإيقاع والوزن في البناء الرسمي التقليدي كي لا يضطر إلى تشكيل دفقاته الشعورية حسب (بوتقة) التفعيلات المحددة سلفا في البحر الذي يمكن أن يكون وقعه عليه بأي دافع من الدوافع ، فيصبح بذلك حرا في أن يتصرف بإبداع حسب قوانين من وضع خياله الخاص اقتضتها تجربته الذاتية ودفقات الشعور لديه في هذه التجربة .

وبالإضافة إلى ما يتميز به هذا الشعر من القدرة على تفكيك الأوزان الشعرية الموروثة ، فإنه يتميز بالإصرار على التركيز والاقتصاد في العبارة ، وبالاعتماد ، بقوة ، على الصورة المحسوسة الدقيقة ، وعلى فكرة التداعي في التعبير التصويري ، وفي تجسيد الروح المعاصرة ، وبالميل في هذا الشعر ، بعامة ، إلى لغة وإيقاع قريبين من لغة الحياة اليومية والكلام السائر المألوف وإيقاعه . ولما كان من قدر الشعراء الحقيقيين أن يكونوا مضطرين دوما لاكتشاف شيء جديد ، فإن الشعراء الجدد يظلون دائمي التطلع إلى مصادر جديدة للصور ، وإلى دراسة جميع مصادر الإلهام والتجربة الممكنة ليكتشفوا طرقا جديدة للتعبير عن أنفسهم ، وعن أحاسيسهم . ومن هنا ، فإنه من المستحيل على شعراء الطليعة أن يتخلوا عن هذا البحث عن الجديد النضر في الصورة وفي اللغة ، مما يزيد باستمرار في تواصلهم مع الحياة بكل مظاهرها في القديم والحديث ، كما يزيد في هيمنتهم الأوسع والأشد على الواقع في محاولات رؤوية للاقتراب من العوالم الداخلية ولمس المشاعر والأحاسيس الإنسانية الدقيقة التي زاد تطور العلوم والمعارف الإنسانية من الاقتراب منها واكتشافها ، وأصبح من اللائق محاولة تقريبها ، والتعبير عنها . وبكل هذه الدوافع جاءت صلة الشعراء الجدد بالأساطير الإنسانية مثلا ، حيث اكتشفت صلة الشعر بها ، واشتراكه ، في جوهره،

معها في حقول الفطرة وبؤر البدائية الإنسانية المشتركة . ومن هذا الباب أيضاً كان الترميز وسيلة أخرى من وسائل التصوير ومظاهره الفاعلة في مقاربة هذه الحالات والمواقف والعواطف الإنسانية الشديدة الحساسية والدقة ، بحيث راح هذا الشعر يجافي أبرز خصائص الشعر القديم والكلاسي الحديث في التقريرية والمباشرة ، والوضوح المنطقي ، وغدا الشاعر المجدد ، في حقيقة الأمر ، يحكمه التفكير بالصور ويهيمن عليه حب المغامرة ، والاهتمام بالأحلام ، والرغبة في اكتشاف عالم جديد يتوحد فيه العالم الخارجي بالعالم الداخلي .

وإذا كنت قد أشرت فيما سبق إلى أن الإبداع الأدبي ، والشعري منه بخاصة ، بسبب عراقته ، واعتماده على تراث ضخم ، يشكل أكثر ملامح وجه الحياة العربية إشراقاً وعافية ، فإنه ، على الرغم من تأثره بقدر ما من مؤثرات الآخر التي يمكن اعتبارها عرقاً ضمن عروق مؤثرات التراث وهواجس تجديداته المتلاحقة ، لا يخضع في تطوره لتأثيرات مدرسة بعينها ، وإنما ينبع هذا التطور في جوهره من قانون الأصالة والنمو الناشيء عن حاجة الشعر العربي إلى التطور والتجديد من خلال ضرورات الحقبة الزمنية وظروفها التي يمر بها . وقد يمكن القول إنه ، على الرغم من افتقار الأمة إلى أي نظرية من نظريات المعرفة الإنسانية ، مثل نظريات التربية والاقتصاد والفلسفة والعسكرية والنقد ... إلخ ، رغم ما كان يتوافر لدى الأمة في القديم من وجهات نظر، ترقى في الغالب إلى مستوى النظرية في هذه المعارف والعلوم ، فإنه لإنجاز شجاع يشي ببعض بوادر خير ، أن يفتح الشعراء الطليعيون آفاقاً للشعر لم يسبق أن اقترب منها أحد في الأزمنة الحديثة ، وأن يُخضعوا ، لا الكلمات وحدها ، وإنما أشياء الحياة نفسها للتجربة الشعرية ، وأن يتلمسوا معاني مجازية في أشياء كان الشعراء ، من قبلهم ، ينظرون إليها بعيون رمداء ، ودون مبالاة .

(٥)

أشرت قبل قليل إلى ما أثار اهتمام الدارسين ، منذ وقت غير بعيد ، من صلة الشعر الوثيقة والحميمة بالأسطورة ، حيث يلتقيان على البدائية والفطرية الإنسانيتين . ولما كان الشعر في جوهره أقرب إلى البدائية ، وأكثر لصوقا بها ، فإن لغته في الحقيقة تكون أقرب إلى البدائية / العفوية أيضا . وعلى هذا الأساس هل يمكننا أن نقول إن اللغة والمفردات في مجتمع متحضر تعقدت حياته ، أبعد عن الشاعرية ، لأنها تصبح أقرب إلى أن تكون ألفاظا فلسفية ؟ وهل يمكن ملاحظة أن المجتمعات غير المتحضرة أو نصف المتمدنة أقرب في لغتها إلى البساطة وإلى الشعرية ؟ أو كلما أريد للشعر أن يظل أقرب إلى طبيعته جاءت لغته أميل إلى العفوية والبساطة والصدق ؟ وهل ما نراه في هذا الزمان من الاتجاه الواضح في الشعر إلى لغة الحياة اليومية السائدة والمألوفة ، تجاوزا لما قد يبدو من تعقد الحياة النسبي في المدينة ، بخاصة ، هو تجاوب مع جوهر الشعرية وحقيقتها ، كما طالب بذلك إليوت ودعا إليه ؟ هذا في حال الكون الشعري ، أما في حال الخضوع إلى مثل هذا التعقيد ، كما في المدينة الغربية ، فإننا نرى انتشار الميل نحو استعمال الأشكال النثرية للتعبير الشعري ، لأن الشعر ، في الأصل ، أكثر بدائية من النثر ، واللغة في أكثر حالاتها بدائية هي أفضل ما يناسب غرض الشاعر . وربما كانت هذه الظاهرة أكثر وضوحا في حياة المدينة الغربية ، وبالتالي في آداب الغربيين منها في حياتنا وآدابنا العربية ، عموما ، ومنذ فترة من الزمن ليست قصيرة .

إن أمين الريحاني الذي يعد أول من كتب ، منذ عام ١٩٠٥ ، ما يسمى في الأدب العربي الحديث " الشعر المنثور "، لم يعد شاعرا أصلا ، إذ لم يكن ينظم الشعر ، على عكس " وولت ويتمان " الشاعر الأمريكي

الذي أخذ عنه الريحاني هذا النمط من الكتابة النثرية ، فقد كان ويتمان شاعرا رفيع المستوى ، نظم الشعر الموزون من قبل أن يكتب الشعر المنثور . وكذا لم يكن الشعر المنثور في أدبنا طموحا لشعراء ينظمون الشعر الموزون أو تطويرا لشعرهم ، فقد جاء ، في الأساس ، من غير هؤلاء الشعراء . ومعنى ذلك أن كتابة الشعر المنثور في أدبنا لم تكن تمثل تطورا طبيعيا في الشعر العربي الحديث بدافع حاجة فنية أو حياتية أو نفسية ، على عكس الظاهرة في الأدب الغربي ، إذ جاء هذا النمط لديهم تطورا منطقيا دفعت إليه الحاجة الفنية والحياتية ، وتعبيرا عن طموحات شعراء ينظمون الشعر الموزون أصلا ، وحتى في تطور هذا النمط من الكتابة وازدهاره في أدبنا فيما بعد ، فقد تم ذلك على أيدي كتاب ليسوا شعراء أكثر مما تم على أيدي شعراء ينظمون الشعر .

إن ما يمكن أن يعد من أبرز مظاهر التطور التي قربت الشعر من الكتابة النثرية ، النزعة الدرامية في الشعر التي يمكن أن تعتبر مخرجا للشاعر يتخلص به من مخاطر الغنائية أو واحدية الصوت ومنزلقاتهما ، حتى يمكن أن يخفف بها من علو الرنين الموسيقي المطرد، بالتلوين الصوتي والإيقاعي من خلال إحداث جو من التصارع أو التأزم أو تعددية الأصوات ، إذ يستلزم ذلك ضرورة الاختزال اللغوي ، واكتناز الدلالات والإيحاء ابتعادا عن الترهل ، مع توقع فرص المباغتة والدهشة والمفاجأة الفكرية التي توفر جوا من الخفوت والطزاجة الشعريين . وشبيه بذلك يمكن أن توفر القصيدة المدورة ، وما سمي بالجملة الشعرية ، نوعا من الخروج من رتابة التفعيلة التي أصبحت في كثير من التجارب شبيهة برتابة أوزان البحور الخليلية . وكلا الظاهرتين يمكن أن تعتبر من محاولات الاقتراب بالشعر من النثر ، بإخماد سطوة الرنين الموسيقي من خلال إطالة النفس والمراوحة وكثرة الفواصل ،

وكلها تعين على الحد من حدة الوزن ، وتوتره وبروز موسيقيته ، باكتناز الفجوات النفسية والنتوءات العاطفية ، والتعبير عن قفزات المخيلة ، وعن قدر من الانشداد إلى الفكر والواقع .

وإذا كان ما يسمى " قصيدة النثر "، بكل ما تتحلى به من خصائص جمالية ، وسمات شاعرية تتجلى فيها ينبض فيها من تصوير وأخيلة وإيقاعات داخلية ، قد أخذت تحتل مساحة شاسعة من الكتابات المعاصرة ، رمزا على التجديد ، على أيدي كتاب وشعراء كبار مشهود لهم ومتفق على ألمعيتهم ، في الغالب ، فهل يمكن أن تعد هذه (القصيدة!) تطويرا طبيعيا لما استقر في الذهن والأذن العربيين من مفهوم الشعر الحديث المتطور ؟ الواقع أنه لا يمكن أن يحول أي حائل دون انتشار هذا النمط من الكتابة بكل جمالياتها الأثيرة المعجبة ، يعين على ذلك تبني بعض أعلام الكتاب ، وأشهر القوامين على وسائل الطبع والنشر . ولكن الشعور بقيام التناقض الحاد بين طرفي اسمها (قصيدة – النثر !) لابد يبقي هذا الانفصام النفسي فيه حاجزا حادا ، يصيب ، مهما كان شفافا ، بأثر عدواه النفس ، وينبهها إلى عدم شرعية الموازنة التي كثيرا ما يقيمونها ، عادة ، بين هذا النص (الجميل)، وبين نص القصيدة المنظومة (الرديء). فهذا نص رديء لا يعتبر شعرا ، ويضيره ذلك ، وذاك نص جميل لا يضيره ذلك ، بسبب افتقارهما كليهما إلى النظام المتكامل الموحد الذي يمكن الشاعر ، بتوفير عناصر هذا النظام ، من السيطرة على تجربته العاطفية ، ومن بلورة هذه التجربة على شكل معين ، هو جوهر الشكل الشعري الحقيقي . والوزن ، وهو أحد عناصر هذا النظام ، لابد من توافره في النص إلى جانب العناصر الأخرى المهمة التي يمكن أن تتوافر في نص " قصيدة النثر "، دون هذا الوزن ، ويبقى مع ذلك نصا إبداعيا جميلا ، فبمقدار ما يتوافر من عناصر هذا النظام متكاملة ، يقترب النص ، أي نص من الشعر والشاعرية .

وفي كل الأحوال لابد أن نعتبر الأعمال الإبداعية الناجحة ، سواء كانت في الشعر أم في النثر ، جزءا من تراث الأمة الحديثة الذي يصنعه أبناؤها المبدعون من خلال لغتها . وهذا الجزء مكمل للتراث القديم الذي نجح أبناء الأمة السابقون في صنعه . وكلا الجزءين من التراث ، قديمه وحديثه ، هما موضع اعتزاز الأمة وافتخارها بأمجادها ، دون تعصب لأي جانب منهما ، إذ المعيار الحقيقي فيهما الإبداع والجودة. وإذا كان التراث الشعري القديم قد وصلنا عبر هذا العمر الطويل ، وقد صفاه الزمن ، فإننا يجب أن ننظر إلى التراث الحديث من خلال هذا المنظار نفسه ، باعتبار أن ظروف المعاصرة وعدد الشعراء الضخم ، ويسر وسائل النشر والاتصال واتساعهما تجعلنا أمام ركام ضخم ، وكم هائل من المواد المنشورة التي لابد ستخضع لمصفاة الزمن وغربلته . ولذلك فإن الاعتماد في الحكم لابد أن يقوم على أساس الإبداع الحقيقي والأثر الناجح . ومن هنا ، فإنه قد تتوازى (قصيدة النثر) الناجحة ، وتتقارب مع النص الشعري الناجح إلى حد يقترب كثيرا من التماهي . ومع ذلك يظل لكل منهما نوعه وخصيصته المائزة .. ولا (تنافر) بينهما . وإذا ما اعتبرنا (قصيدة النثر) الخطوة الحقيقية في تطور الشعر إلى هذا النمط ، فليس في ذلك تنازل عن وزن الشعر حسب، وإنما قد يبدو للباحث المدقق أنها قد تقود إلى طريق مسدود ليس من السهل أن يعود منه ، بعد هذا التنظير والتقعيد ، إلى الوزن مرة أخرى ، بالقفز فوق هذا النمط من الكتابة الذي (اعتبر) تطويرا للشعر الموزون وتفوقا عليه ، إذ فرض القبول بإلغاء الوزن ، وبالتالي الرضا بالتفوق عليه .

(٦)

ويمكننا هنا أن نتساءل : هل وصل الشعراء في استغلال إمكانات

العروض والوزن إلى أقصاها ؟ وهل أصيبت هذه الأوزان بالإرهاق الجمالي نتيجة التكرار وأصبح الشعر في حاجة إلى إبداع أشكال جديدة مغايرة ؟ وهل استنفد الشعر العربي إمكانات العروض فيه ، ولم يعد ممكنا اكتشاف أي طاقة فيه من طاقات الموسيقا والإيقاع التي تعين الشاعر على الإبداع والتغيير ؟ ولكي يكون التجديد نابعا من طبيعة الشعر ومن داخله ، فإنه يمكن القول إن هناك في العروض العربي ، على الرغم من تعقده ، تنوعا وإمكانات هائلة في أشكاله لم يجر استقصاؤها أو استنفادها بعد . ومن الأقرب إلى الصواب ، ومن الطبيعي أن تكون هذه الإمكانات ، وليس النثر ، هي هدف الشعراء أصحاب التجارب ومحاولات التجديد في المراحل القادمة ، إذ إن إمكانات العروض العربي أكثر اتساعا مما استطاع الشعراء اكتشافه وتوظيفه في الشعر حتى الآن ، وما تم إنجازه ليس إلا بداية في عصر طويل من الاستقصاء الذي يمكن أن يؤدي إلى تغيير جذري كبير في موسيقا الشعر وإيقاعه . وذلك ما يمكن أن يحمل الشعراء المجددين على الكف من متابعة الغربيين والانسياق وراء تجاربهم ومحاولاتهم ، بكتابة النثر الفني الجميل وتسميته شعرا ، دون حاجة فنية أو دوافع حياتية حقيقية تدفع شعراءنا إلى تقليدهم ، خصوصا أن الأساس في أوزان الشعر لدينا يختلف عما يتكئون عليه من النبر في إيقاعات شعرهم .

وإذا ما عدنا إلى قولنا السابق بتوافر إمكانات هائلة من الأشكال العروضية التي لم يجر استقصاؤها ولا استنفادها ، وإن الشعراء لم يصلوا في استغلال إمكانات الوزن والعروض إلى أقصاها حتى لو أصيبت بعض الأوزان بالإرهاق الجمالي ، فإنه يمكننا أن نضيف ما لابد من أخذه بعين الاعتبار من ظروف الأمة والشاعر ، مما له تأثير كبير على حياة الشعر وما يمكن أن يلحقه من مظاهر التطور والتحديث . فلا أحد يماري

في أن الأمة تمر في مرحلة ترد حياتي شامل ، أساســه خـور النظـام السياسي العربي وتهافته ، مما ألحق بـــالمواطن وبالفنـان / الشـاعر بخاصة ، اضطرابا نفسيا وحياتيا عميقا وعصبيا ، بحيث تفتقر حياته في حقيقتها ، إلى الاستقرار والتوازن بكل معانيهما . ولما كـانت الأشـكال الأدبية ، كي تكون راقية ومتطورة ، تحتــاج إلــى فـراغ وقـدر مـن الاستقرار، فإن المبدعين من الكتاب محرومون ، في الحقيقة بقســوة ، من الاثنين كليهما ، إلى حد من الجور يمكن القول معه إن الكاتب ، مثله مثل المواطن العربي وأكثر، محروم بقسوة مبرمجة من كثير من مقومات الشخصية الإنسانية وعناصرها واحتياجاتها الأساسية ، حتــى بمعـايير الحياة التقليدية ، ناهيك عن معايير الحياة الديمقراطية الفاعلة الحديثة .

إننا نستطيع أن نقول بكل ثقة وبساطة إن الشاعر العربي ، فــي ظروفه العامة والخاصة التي تختلف عن ظروف قرينه الشاعر الغربــي ، لم تتح له الفرصة حتى الآن ، كي يفطن إلــى نفســه ويتفـرغ لـــها ، ويستغرق في حقيقتها الإنسانية . وكلنا ، ونحن مثله ، نستحلي فيه هـذا الابتعاد ونستحسنه وهو يشغل نفسه وشعره بقضايا بلاده وأمته العامة . ومن هنا ، فإن هذا الموقف الذي يلتزمه في أحســن الأحـوال ، إن لـم يكن ملزما به ومفروضا عليه في أشكال متعددة، يحدد رؤيته في الحياة ، وبالتالي يقرر لهجته في شعره . وبهذه اللهجة يعكـس موقفـه علــى حالهما. وكلا الحالين متصل عن كثب بالمزاج العام للفترة وللعصر ، مما هيأ للشعر السياسي أن يصرف الشعراء بدرجة كبيرة ، عــن الانشـغال بالإنسان ، موضوع الشعر ، وجوهر تجليات الشاعر ، فــي الأصـــل . وهل من ينكر طبيعة اللهجة في الرعب والاحتجاج التي ســادت الشـعر وحكمت الشعراء العرب طوال الوقت ، خصوصا قبل نكبة عـام ١٩٦٧ ؟ وكيف يمكن أن يلحظ تحول هذه اللهجة إلى السخرية المريرة بعدهـــا ؟

إننا يمكن أن نلحظ لهجة الثقة المتجددة والأمل المتفتح التي انبعثت في الشعر مع سريان روح المقاومة الفلسطينية وإعلان الانتفاضة ، لما بعثه ذلك في الأمة من إيمان جديد بها ، ولو لفترة ، تصدر خلالها وجه حياتها ، إلى أن أفلح النظام السياسي في إخفات صوتها ، وإطفاء جذوتها .

وفي الوقت الذي يمكن أن تستقر فيه أوضاع الأمة استقرارا طبيعيا : ديمقراطيا ، حقيقيا ، مرضيا ومقنعا للشاعر ، بحيث لا يعود يحس بخضوعه لأثر تطورات الوضع السياسي الدائم التغير في أمته ، والثقيل على لهجته وعلى نغمته الفنية في إبداعه ، سيجد الشاعر فرصته الإنسانية في الشعور بالسعادة الحقيقية وبالفرح والسخرية المرحة التي تصله بالإنسان الحقيقي في أعماقه ، وفي إطار حياته العامة ، دون أن يكون الوضع السياسي في حاجة إليه . وعند ذلك ستظهر الطاقة الشعرية الحقيقية لدى الشاعر الموهوب ، وسيوظف هذه الطاقة في جرأة أكبر في مجال الإبداع واقتناص الصور الشعرية ، وستصبح الحياة الإنسانية برمتها ميدانا لاقتناص هذه الصور ، ومجالا لإبداع حقيقي أكثر قابلية للاستمرار . وسيصبح في مقدوره استغلال إمكانات العروض والأوزان في الإبداع إلى أقصاها ، وسيغدو الشعر مجددا في حاجة إلى إبداع أشكال مغايرة تستفيد كثيرا من الإمكانات الهائلة والأشكال العروضية العربية التي ستكون ، في الغالب ، هي ، وليس النثر ، هدف أصحاب التجارب الشعرية التجديدية اللاحقة .

إن طبيعة العلم والفن كليهما ، تقضي بأن النقد ، مهما بدا رياديا وخلاقا ، يظل تابعا للفن الرائد وإبداعاته ، فلا يستطيع الناقد ، ولا يقبل منه أن يحدد سلفا نهجا وأشكالا معينة للشاعر الموهوب ، فهذا الشاعر هو الذي يجدد بإبداعه المعتمد على موهبته وثقافته ، وعلى

معرفته بتراث أمته ولغته . والنقد مضطر دائما إلى أن يستخلص قوانينه من إبداع الشعراء وتفننهم تبعا للمتميز من تجاربهم وإبداعاتهم . وليس هناك مجال للحد مطلقا من نوع التجارب ، أو الحجر على المحاولات التجديدية التي يمكن أن يقوم بها شعراء نوابغ يقيض لهم أن يظهروا في ظروف الحياة اللاحقة التي لا يمكن أن تقبل بفكرة تجميد العروض والحد من الاستكشاف في مجاهله ، بحصر التطبيقات فيه بما كان يحدث في الأزمنة الماضية . وليس غريبا أن تكشف الأيام في المستقبل عن طاقات تتمتع بشجاعة العبقرية المبدعة ، فتتمكن من الإفادة من التجارب السابقة عليها كلها ، وتخرج ، على غرار الرواد السابقين من الشعراء ، بأشكال عروضية خاصة ، خصوصا أن مقدرة اللغة في الشعر من الثراء ، بحيث يمكنها أن تستوعب كل التجارب المتعددة والمتنوعة ، وأن تستجيب باستمرار للمتغيرات وأن تتواءم مع كل التطورات . ولابأس أن نستقرىء فيما قد يجد على الشعر المعاصر من تطور إمكان أن يستغل الشعراء المبدعون ، بجرأتهم ، ما يمكن أن يكتنز به التراث الشعبي ولغته ، من ذخر الطاقات والإيحاءات والأنغام ، والإيقاعات ، ما سيؤثر في أوزان الشعر بالفصحى وفي إيقاعاته ، ويدفع نحو المزيد من إثراء التجريب في موسيقا النظم وإيقاع الشعر .

وختاما ، هل نستطيع أن نتنبأ بما يمكن أن تبدعه أجيال الشعراء اللاحقين ، من أطفال اليوم الذين ولدوا ، ومن أطفال المستقبل الذين لم يولدوا بعد ، في قرن قادم ؟ ليس من السهل أن نتخيل ما يمكن أن يلتقي مع مواهبهم ، من آثار التقدم العلمي والتكنولوجي ، ومن آثار الإعلام والفنون الأخرى كلها ، على تفتيح أذهانهم ، وتفتيق الأفكار والصور لديهم ، وما يمكن أن يثيره هذا الحشد من المؤثرات الفاعلة من توليد روح المغامرة والابتكار والإبداع لديهم ، خصوصا وستكون تجارب

الأشكال السابقة كلها قد اكتسبت من المرونة ما يؤهلها لتجارب وأشكال أخرى ذوات طبيعة أكثر تغيرا ، وأدعى إلى مناسبة المتغيرات كلها في المجتمع وفي العلم والتكنولوجيا ، وفي الحياة بعامة . ولابد سيرى المستقبل من شعراء هذه الأجيال روادا جددا موهوبين لا نستطيع أن نقدر ما هي الأشكال العروضية الخاصة بهم التي من المحتمل أن يخرجوا بها ، على غرار ما خرج به الرواد من أشكال ، وما هي الآثار الشعرية التي سيبدعونها مناسبة لزمان وعصر تاليين ، كل ما فيهما يدعو إلى التجريب والتجديد ، فهل سيكون عروض الشعر وأوزانه وأشكاله ميادين تجاربهم ومجلى مواهبهم ومهاراتهم ؟



الهوامش

(*) قد يجوز لنا أن نتساءل ، هل تختلف هذه الطريقة المهنية في التعليم والتعلم التي رادها أولئك البدو ، كثيراً ، عن أحدث طرائق تعليم اللغات الحية ، إلا في عناصر التقنيات العلمية والفنية الحديثة ؟!

١) بالإضافة إلى ما هو معروف من دعوة أبي نواس ونعيه على أصحاب المقدمات الطللية بدافع ما أسميته " الشعوبية الحضارية "، وليس السياسية ، كما بينت ذلك في بحث بعنوان " الشعوبية في شعر أبي نواس " – (مجلة المورد – م٩ ، ع٤ – بغداد – ١٤٠٠هـ – ١٩٨٠م) : ٦١ – ٨٥ ، ينقل نجيب البهبيتي بيتين لمن يدعوهم " أهل الصبوة "، فيهما تصريح واضح بالغض من مكانة البيد ، وتفضيل جلسات العشاق :

لأحسن من بيد يحار بها القطا	ومن جبلي طيء ووصفكما سلعا
تلاحظ عيني عاشقين كلاهما	له مقلة في وجه صاحبه ترعى

ينظر كتابه – تاريخ الشعر العربي – ط٢ ، مؤسسة الخانجي – القاهرة (١٣٨١هـ – ١٩٦١م): ٢٩٢ ، والبحث السابق : ٦٧ .

٢) كان أحمد شوقي قد وضع مقدمة للطبعة الأولى من الجزء الأول من ديوانه عام ١٨٩٧م ، وفيها إشارة واضحة إلى إحساسه بضرورة التجديد(بحذر) في الشعر . وقد خلت طبعات الديوان اللاحقة كلها من هذه المقدمة ، ولكنها طبعت ضمن العدد الخاص من مجلة الهلال – السنة السادسة والسبعون ، العدد (١١) تشرين ٢ (نوفمبر) ١٩٦٨ – شعبان ١٣٨٨هـ .

٣) راجت هذه التسمية في كتابات الدارسين ، وهي منسوبة إلى الكتاب النقدي الذي عرف بهذا العنوان ، وكان ألفه العقاد والمازني . وهو عبارة عن مقالات كانا قد نشراها قبل صدور الكتاب في جزءين عام ١٩٢١م ، مع وعدهما الذي لم يتحقق بنشره في عشرة أجزاء . والمعروف أن الخلاف كان قد دب بين المازني وعبدالرحمن شكري منذ عام ١٩١٨م . ويتضمن الكتاب مقالتين للمازني بعنوان " صنم الألاعيب "، ضد عبدالرحمن شكري صديقهما الثالث . وعلى الرغم من عدم صدق التسمية على الجماعة ، لهذا السبب ، فقد راجت هذه التسمية وعرفت بها الجماعة في كتب الأدب والدراسات . وقد نبه الدكتور أحمد هيكل على هذا الخطأ في كتابه " تطور الأدب الحديث في مصر ".

(*) ينظم الشاعر قصيدته في الشعر المرسل على نمط الشعر التقليدي تماماً ، فيما عدا غياب القافية الموحدة ، حيث تقوم القصيدة على وحدة البيت بشطريه المتناظرين ، وعلى بحر واحد ، كالعادة.. وكل ما يختلف فيها أن كل بيت من أبياتها ينتهي بقافية وروي يختلفان فيهما عن البيت السابق أو اللاحق له . وبذلك ظلت القصيدة تحتفظ بكل عناصر الشكل التقليدي ومظاهره ، ماعدا الملمح البارز الذي تمثله القافية الموحدة فيها ، ففقدت بذلك ما كانت تمثله القافية الموحدة من

عناصر الإيقاع المتشابه والمشترك الذي يمثل نهايات حادة ومتوائمة في الأبيات كلــها ، فبـدت أبيات القصيدة ، كأنها مفككة غير مترابطة ، ضد ما اعتادت الأذن العربية أن تألفه طوال قرون . ومن هنا جاء عدم استساغة هذه الأذن هذا التغيير . وهذا الموقف مختلف عن الاستجابة وإلــف هذا المظهر في شعر التفعيلة الجديد عند غياب القافية الموحدة . وتفسير ذلك أن بناء القصيــدة الجديدة يختلف في الأساس عن البناء التقليدي للقصيدة ، فغياب القافية هنا ، جاء متوائما مـــع غياب كثير من عناصر البناء التقليدي ، إن لم يكن غياب هذه العناصر كلها .

ومن اللافت أن الأمر قد التبس على بعضهم ، فأطلقوا في جو فوضى المصطلح ، اسم " الشـــعر المرسل " على القصيدة الجديدة .. كما في مصطلح الشعر الحر أيضا .. والأمر في حاجـــة إلـــى ضبط من أجل تصفية المصطلحات واستقرارها .

* * *



استراتيجية القراءة منهج نقدي

قصيدة محمود درويش:

«أنماط عاجية»

علي الشرع

استراتيجية القراءة منهج نقدي

إن البحث عن استراتيجية القراءة هـو، في الواقع ، حديث عن منهجية نقدية واسعة لها جذورها في تـاريخ الفكـر الإنساني ، وبدأت في السنوات الأخيرة تعود مجدداً بقوة . وكون هذه المنهجية واسعة وقديمة يعني ببساطة أننا إزاء اتجاهات مختلفة في النقد المتوجه نحو القراءة . وإذا كنت لا أرغب في الحديث عـن هـذه الاتجاهـات واختلافاتها ، فإني أكتفي هنا بالإشارة إلى نوعين من الأهداف المعلنـة لهذه الاتجاهات . النوع الأول وهو الذي يهدف أصحابه ، إنطلاقـاً مـن أسس منهجية في القراءة ، إلى مساءلة طبيعة التفكير الإنساني ضمـن شروط زمانية ومكانية وضمن دوافع ومصالح فكرية وحضارية خاصـة ، وبالتالي مساءلة مجمل الأفكار والتصورات والرؤى الحاصلة من كل هذه الظروف والمواضعات، بمعنى أن هدف أصحاب هذا الاتجاه في القـراءة هو إعادة النظر في مجموع المقولات التي بُني عليها الفكـر الإنسـاني وذلك من خلال إطلالة جديدة للقارىء المعاصر ، إطلالة قوامها تحليـل الظروف التي أوجدت هذه المقولات والحرية التامة في إعادة النظر فيها، والاستفادة – في إنجاز ذلك – من الخـبرة والمعرفـة التـي اكتسـبها القارىء المعاصر . ومما لا شك فيه أن أصحاب هذا التوجه في القـراءة يلغون ، من جهة ، المواضعـات الخاصـة بنشـأة النـص المقـروء ، ويقحمون ، من جهة أخرى ، خبرتهم المكتسبة بفعـل التطـور العقلـي الإنساني ، في تعاملهم معه ، ولعل أقوى ما يمثل هذا التوجه في القراءة

هو الاتجاه التفكيكي الذي يسعى أصحابه إلى إنشاء نصوصهم الخاصة من خلال منهجية ، لا تخلو من عدوانية ، في قراءة النصوص القديمة ، أو من خلال هدم هذه النصوص وبناء نصوص جديدة على أنقاضها – إذا أردنا استخدام المصطلح النقدي الدقيق لأصحاب هذا الاتجاه .

أما النوع الثاني من أهداف أصحاب الاتجاهات النقدية القائمة على القراءة أو استراتيجية القراءة . فهو تحليل منهجية القراءة نفسها، أو منهجية القراءة ، وما يستتبع ذلك من إيجاد أو اكتشاف ما يسمى بنظرية الكفاية الأدبية الخاصة بالقراءة أو القارىء . ولعله واضح هنا أن هدف أصحاب هذا الاتجاه هو تحليل عملية القراءة نفسها وبيان الأسس الفاعلة فيها ... وكذلك اكتشاف مجموعة الأعراف التي يتكىء عليها القارىء في مقاربة النص المقروء . ولعله واضح كذلك أن هم أصحاب هذا التوجه أيضاً هو اكتشاف مجموعة المعايير والعناصر المؤسسة لما يسمى بأدبية الأدب على مستوى مؤلف النص وعلى مستوى قارئه أيضاً . فأصحاب هذا التوجه النقدي يعتقدون أن عملية إنشاء النص تستند إلى مجموعة أعراف أدبية أو فكرية سابقة ، وأن عملية قراءة النص تستند بدورها إلى المجموعة نفسها من الأعراف الأدبية والفكرية التي بني عليها النص . ولعل خير من يمثل هذا الاتجاه النقدي هو جوناثان كولر في كتابه " نظرية الشعر البنيوية ".

ولابد من الإشارة هنا إلى أن الحديث على استراتيجية القراءة قد ساق النقاد إلى ملاحظة الاختلافات في منطلق القراء قديمهم وحديثهم، فالقراء القدماء كانوا يفترضون الكمال فيما يقرأون ، أو على الأقل كانوا يوحون بذلك ، وبالتالي فإن هذه الفرضية الضمنية أو الصريحة كانت تدفعهم إلى العناية الفائقة بالنص المقروء حتى لا يقعوا في خطأ الفهم أو الاستنتاج ، وهذا يعني بوضوح أن شخصية القارىء

القديم كانت تضيع في هيبة النص المقروء ، مع أن القارىء في الحقيقة هو الذي يعطي هذا النص هيبته وقيمته ، وهو الذي يعطيه معناه أيضاً .

وبطبيعة الحال إن القارىء القديم ليس قارئاً واحداً ، ولم يكن قارئاً في زمن واحد أيضاً. ومع اختلاف القراء والاختلافات الناتجة عن تطور عقولهم بفعل الزمن ، بدأ لدى القارىء القديم وعي على نواياه ومقاصده في ممارسة فعل القراءة . ومن هنا نجد ألواناً مختلفة من القراءات التي ترتب عليها ألوان مختلفة من التأويل أو التفسير . لكن هذا التنوع في ممارسة فعل القراءة بفعل التطور العقلي أو المعرفي ، ظل يتستر بفرضية هيبة النص . حقيقة كان النقاد القدماء يدركون جيداً، وبخاصة بعد نقلات حضارية واسعة ، سوء النية في القراءة ، وكانوا يتبادلون الفهم حول سوء القصد في القراءة أو حول التبسيط في ممارسة فعل القراءة. ومما لا شك فيه أن ثقة القارىء القديم بنفسه بدأت تتزايد ، وبالتالي بدأ القارىء القديم يدرك أنه يقع في مركز العملية الفكرية . ولعل هذا الإحساس ظهر واضحاً في قراءة النصوص الأدبية واللغوية المرتبطة بأمور الإنسان الدنيوية ، في حين ظل هذا الإحساس غامضاً وخفياً في حالة النصوص ... أو الدينية .

أما القارىء الحديث ، وفق منهجية النقد القائمة على القراءة أو استراتيجية القراءة ، فإنه ينطلق من فرضية معاكسة تماماً في ممارسة فعل القراءة ، وهذه الفرضية تقوم على تصور هو : إن النص المقروء لا يقوى على التجسد أو الحياة إلا بجهد القارىء ووعيه وإدراكه . وهذا يعني ببساطة أن القارىء الحديث ، وفق هذا المنهج النقدي ، يضع نفسه في مركز إنتاج العملية الفكرية والأدبية من جهة ، ويعني ، من جهة أخرى كذلك أن الصورة النهائية للنص المقروء لا تتحقق إلا بجهد مشترك لقوى متعددة هي : المؤلف والقارىء ومجموعة

الأعراف اللغوية والأدبية والفكرية التي يستند إليها كل من المؤلف والقارىء على السواء .

وبغض النظر عن خطورة الطرح الذي يقدمه النقد المتوجه نحو القراءة والقارىء ، فإنه لابد من الإقرار هنا بأن فعل القراءة الجادة يستند دائماً إلى استراتيجية خاصة ، وأن كل قراءة جادة لابد أن تنطلق من استراتيجية محددة . ولعله لا مبالغة في القول : إن الفرق بين الناقد الحقيقي وذلك المتطفل على الساحة النقدية – أو حتى على الساحة الأدبية العامة – ينحصر في القدرة على ممارسة القراءة الجادة، أو في القدرة على تخير منهجية أو استراتيجية محددة في القراءة . إن الصلة حميمة بين القراءة والعملية النقدية الكلية. ولعله لا مبالغة في القول أيضاً : إن القراءة المنهجية والعملية النقدية شيء واحد . وأكثر من ذلك يمكن القول إن ما نسميه اتجاهات نقدية هو في الواقع تنوع في القراءة أو تنوع في الاستراتيجية الكامنة وراءها .

وإذا كان الحديث اليوم عن النقد المتوجه نحو القراءة يبدو وكأنه حديث عن موضوع جديد فإن ذلك مؤشر إلى أن النقاد أنفسهم قد انتهوا في توجهاتهم النقدية إلى ما كانوا يبحثون عنه : أي القراءة وفق منهجية ما ، والاتجاهات النقدية إذ تنتهي إلى هذه النتيجة فإنها في الحقيقة تفتح الأبواب على آفاق لا تنتهي إلا بنهاية الإنسان القارىء . فإذا كان الحديث عن القراءة آخر ما نتحدث به عن الاتجاهات النقدية ، فإن الحديث عن القراءة يعني أيضاً القبض على الجوهر الثابت في العملية النقدية ، ويعني في الوقت نفسه إطلاق حرية الأجيال القادمة في إعادة القراءة وفق ظروفهم وتطور مداركهم . وبمثل هذا التصور النقدي يلغي كل التحيز إلى ، أو التقوقع في إطار مدرسة نقدية تتشبث بالدوام والثبات .

المثال الذي اخترته نموذجاً لبيان أسس منهجية القراءة هو قصيدة محمود درويش " أمشاط عاجية "(*) من قصائد " لماذا تركت الحصان وحيداً " الصادر في طبعته الأولى سنة ١٩٩٥ . والقصيدة تتألف من ست فقرات ، اثنتان منها قصيرة والأربع الأخرى متساوية الطول تقريباً .

أشير بداية إلى أن هذه القصيدة موغلة في الغموض ، وهي من الناحية لا تختلف كثيراً عن معظم قصائد درويش في مراحله الشعرية المتأخرة ، وغموض هذه القصيدة لا يلاحظ فقط في دلالة جملها أو صورها ، وإنما يلاحظ كذلك في غموض العلاقة بين فقراتها . والغموض، على أية حال ، يوفر المجال المثالي لممارسة نشاط القراءة من جهة ، ويوفّر المجال المثالي أيضاً لدراسة الكيفية التي تتحقق من خلالها عملية القراءة . كما أن هذا الغموض يستدعي القارىء لأن يختطّ لنفسه قبل غيره ، خطّة أو استراتيجية محدّدة لممارسة فعل القراءة .

أعترف أن تجربتي مع درويش وشعره تجربة طويلة ، وهذا يقتضي أن أكون أسست لنفسي ألفة مع شعر درويش قبل أن أباشر قراءة هذه القصيدة . وأعترف أيضا أنني قبل أن أقرأ درويش كنت قد مضيت شوطاً بعيداً جداً في قراءة الشعر العربي المعاصر ، وهذا يقتضي كذلك أن أكون قد أسست لنفسي ألفة بمجموعة أعراف كتابة القصيدة العربية المعاصرة ، ومحمود درويش ليس إلاّ حلقة من حلقاتها المتأخرة.

وقبل مباشرة قراءة هذه القصيدة أحاول أن ألزم نفسي ، وفق ما تقتضيه تنظيرات النقد المتوجه نحو القراءة ، بأن أخرج من دائرة المعرفة الضمنية إلى دائرة التعبير الصريح عن الخطوات الإجرائية التي

أتبعها في القراءة ، والتي تسوقني في النهاية إلى بلورة معرفتي الضمنية بالأداء النهائي لفعل القراءة . ولا أخفي هنا أن اتباع مثل هذا الإجراء أو مثل هذه الاستراتيجية هو في الحقيقة ما يمارسه كل من عانى القراءة الجادة . ولعل الفرق بين القراءة الجادة وغيرها مما يُحسب على الدراسة الأدبية يكمن في مدى إحساس القارىء بمسؤوليته إزاء فعل القراءة وفق خطوات إجرائية محددة ، هذا إذا لم أقل إن مثل هذا الإحساس قد لا يتأتى لكل من رغب في أن يكون قارئاً . لكن النقد المتوجه نحو القراءة لا يكتفي بأن يكون للقارىء مثل هذا الإحساس بمسؤولية فعل القراءة وإنما يتعدّى ذلك بالطلب إلى القرّاء أن يدرسوا عملية القراءة ذاتها ، وأن يصفوا أو يحللوا الخطوات الإجرائية لفعل القراءة ذاته ، وذلك من أجل صياغة مجموعة القواعد المستخلصة من تجربة القراءة (أو القراءات) وبالتالي من أجل إقامة المنهجية العلمية الثابتة (أو المتّسمة بطابع علمي من نوع خاص) – المنهجية التي يمكن أن يُلجأ إليها أو أن توظف وتستثمر في قراءة نصوص أخرى أو نصوص آتية لم تكتب بعد . وهنا يكمن الجوهر الحقيقي لما تحوم حوله طلباً لتحديد منهجية أو استراتيجية القراءة .

وقبل مباشرة قراءة قصيدة درويش أيضاً أودّ أن أعفي نفسي من مسؤولية تقييم المحتوى المضموني لهذه القصيدة ، أو على الأقل أن أعفي نفسي من الإجابة على مثل هذه الأسئلة : هل المضامين الفكرية التي تقدمها القصيدة جديرة بمثل هذه المعاناة أو هذا الجهد ؟ هل ما يقدمه الشاعر في هذه القصيدة يمثل إبداعاً بكراً أم أنه صورة أخرى مما تعززه الثقافة برموزها أو وسائلها المختلفة ؟ هل كان الشاعر بحاجة إلى مثل هذا الغموض والتعقيد حتى يقدم لنا ما قدّم ؟

أقول بداية أودّ أن أعفي نفسي من ذلك بقدر الإمكان وأنا أعرف

أن لا أحد مؤهل للإجابة على مثل هذه القضايا والأسئلة إلاّ القارىء الخبير المثقل بالخبرة وبمعرفة الأعراف الأدبية والمتسم بحساسية لا تقل عن حساسية المؤلف نفسه ؛ القارىء المتسم بكل هذه المواصفات ، وحده ، هو المؤهل للحديث عن مثل هذه القضايا أو هذه التساؤلات . ومع إدراكي ذلك كله إلاّ أني سأعمد فقط إلى بيان أسس منهجية القراءة أو إجراءات فعل القراءة ، تاركاً القضايا التي أثرتها لتمثل مرحلة تالية من مراحل القراءة النقدية ، إنّ ما يعنيني هنا هو بيان آلية فعل القراءة مع إدراكي أيضاً أن بيان أسس آلية القراءة لا ينفصل أبداً عن بقية الجوانب النقدية المترتبة على قراءة من منهجية معينة .

يقول درويش في الفقرة الشعرية الأولى من قصيدة " أمشاط عاجية " :

من القلعة انحدر الغيم أزرق

نحو الأزقة ...

شال الحرير يطير

وسرب الحمام يطير

وفي بركة الماء تمشي السماء قليلاً

على وجهها وتطير

وروحي تطير ، كعاملة النحل ، بين الأزقة

والبحر يأكل من خبزها ، خبز عكّا

ويفرك خاتمها منذ خمسة آلاف عام

ويرمي على خدها خده ...

في طقوس الزفاف الطويل الطويل

ما الذي نفعله إزاء هذه الفقرة الشعرية التي تبدو وكأنّها سلسلة من كلمات وجمل آتية من لغة أخرى بالنسبة لابن اللغة العادي أو ابن اللغة المفتقد للخبرة أو لحساسية اللغة الأدبية وأعرافها ؟ ما حال القارىء العادي أو المفتقد الخبرة في أعراف اللغة الأدبية قبل أن تقدّم له تفسيرات القارىء الناقد المضطلع بدور القراءة النقدية ؟

في هذين السؤالين يكمن ما نسميه استراتيجية القراءة . فالسؤال الأول خاص بفعل القراءة وما ينوي القارىء الناقد فعله ، والسؤال الثاني خاص بحال ابن اللغة العادي أو من هو بحكمه ممن يفتقد القدرة على قراءة الأدب أو فهم الأعراف الأدبية . وانتقال القارىء الناقد من حال الحيرة إزاء النص إلى حال الكشف عن ممارسة فعل القراءة وفق إجراءات محددة ، وانتقال القارىء العادي أو من هو بحكمه من الإحساس بالعمى والجهل إزاء النص إلى حالة الإحساس بالمعرفة والكشف – هذا الانتقال من الطرفين معاً هو ما ندين به لاستراتيجية القراءة أو للنقد المتوجّه نحو القراءة .

إن سلسلة الكلمات والجمل الواردة في نص الفقرة المذكورة والتي هي أشبه بسيل من الأصوات من متكلم بلغة مغايرة – إن هذه السلسلة التي تصكّ السمع دون أن تقارب دائرة الفهم أو الإدراك ، لا يمكن أن نتعامل معها دون آلية محددة ، وستظل هذه السلسلة من الكلمات والجمل منغلقة على نفسها لا تسمح لمتطفل الدخول في رحابها ما لم يكن مسلحاً أصلاً بآلية محددة في القراءة. فما هذه الآلية ؟

إن النظر إلى هذه الفقرة الشعرية دون التنبّه إلى الوحدات الفرعية المشكلة لها ، يسوق إلى سوء فهم الفقرة كاملة . كما أنّ عدم التنبّه إلى الوحدة الفاعلة من بين هذه الوحدات الفرعية ، وبالتالي عدم التنبه إلى العلاقات الدلالية بين الوحدة الفاعلة وبقية الوحدات ، يسوق

بدوره إلى سوء فهم الفقرة كاملة ، وإلى سوء فهم القصيدة كلها أيضاً ، أو على الأقل يسوق إلى قراءة من نوع ما لا أدري ماهيته .

ومن وجهة نظري ، إن هذه الفقرة تتألف من أربع وحدات ؛ الأولى وتتشكل من الجملة الخبرية التالية : من القلعة انحدر الغيم أزرق نحو الأزقة ، والثانية وتتشكل من الجملتين التاليتين : شال الحرير يطير/ وسرب الحمام يطير ، والثالثة تتشكل من الجمل التالية : وفي بركة الماء تمشي السماء قليلاً / على وجهها وتطير ، والوحدة الرابعة تتشكل من جمل بقية الفقرة : وروحي تطير ، كعاملة النحل ، بين الأزقة/ والبحر يأكل من خبزها ، خبز عكا / ويفرك خاتمها منذ خمسة آلاف عام/ ويرمي على خدّها خده ... / في طقوس الزفاف الطويل الطويل .

أما بالنسبة لمبرر تقسيم هذه الفقرة إلى هذه الوحدات الفرعية المشار إليها ، أو بالنسبة لتحديد الوحدة الفاعلة ، أو بالنسبة لعلاقة الوحدة الفاعلة ببقية الوحدات الأخرى فأمور سيأتي بيانها بعد الوقوف على طبيعة الوحدة الفرعية الأولى ، التي أعتبرها الوحدة الفاعلة في بقية الوحدات الأخرى .

إنّ الوحدة الفرعية الأولى المتمثلة في الجملة الخبرية الأولى تضع القارئ إزاء تساؤل رئيسي ، والإجابة عليه تشكل مدخلاً لفهم الفقرة الأولى ، ومن ثم مجموع فقرات القصيدة كلها . والسؤال هو : لماذا تكون القلعة نقطة بداية انحدار الغيم ؟ وهذا السؤال يسوق إلى آخر وهو : ما القلعة هنا ؟ ومن هذا التساؤل يبدأ فعل القراءة . فالشاعر الذي اختار جملته : من القلعة انحدر الغيم أزرق / نحو الأزقة ، لم يكن اختياره عشوائياً ؛ لقد كان حقيقة يقصد هذا التعبير مدخلاً لقصيدته ، ولعله قبل أن ينجز ذلك كله كان إزاء خيارات أخرى ، وجاءت الجملة التي ابتدأ بها بعد تمحيص ، بغض النظر عن نوعه : عقلياً صرفاً أو

حدساً مدرباً . وبالتأكيد أن اختيارات الشاعر كانت وفق حساسية خاصة إزاء عرف أدبي أو شعري متفق عليه ضمناً أو استعمالاً في إطار اللغة الأدبية التي يستخدمها . ومادام الأمر كذلك فإنه لابدّ أن يكون في اختياره قد استقر على قاعدة في إنشاء الدلالة ، قاعدة كفيلة بأن تجعله هو مدركاً لما يقول ، إذا أراد أن يقرأ شعره ، وكفيلة أيضاً بأن تجعله مطمئناً إلى أن ما يقوله مستندٌ إلى أصول عرفية مماثلة يبني عليها قارئه المتوقع . وهكذا ، ومن خلال هذا العرف المشترك بين الشاعر وقارئه ، ينشأ فعل القراءة ، ومسؤولية القارىء تبدأ من حيث ينتهي الشاعر .

من هذا التصور أعود لطرح السؤالين الخاصين بالجملة الأولى التي افتتح بها درويش نصه الشعري ، وهي الجملة التي اعتبرتها الوحدة الفاعلة في الفقرة الأولى من هذا النص : لماذا القلعة نقطة لبداية انحدار الغيم ؟ وما القلعة ؟ لابد من الإشارة هنا إلى أنّ المفردة في العمل الشعري ، وفي القصيدة الحديثة بشكل خاص ، ليست وثيقة الصلة بدلالتها المعجمية؛ إنها تراوغ محاولات التقييد لتشكل لنفسها مجالاً من الدلالات ، ومهمة القارىء أن يعي ذلك . فالقلعة في نطاق خبرتنا مرتبطة بالمكان العالي ، وهي بناء ولكنها ليست بيتاً ؛ إنها عالية ومعزولة ومشرفة وملفعة بالغموض ومسوّرة بالقوة وموحية بالسلطة. ومن هذه القلعة بهذه المواصفات المشكلة مجالاً دلالياً لها ، انحدر الغيم أزرق نحو الأزقة .

ولا أظنّ أن هناك صعوبة في تحديد دلالة " الغيم الأزرق " وذلك لارتباط هذا التعبير بقرينة دالة في قوله : " نحو الأزقة ". فالغيم (ولون الزرقة مألوف في هذا السياق) ليس إلاّ المطر. وهذه الدلالة قائمة على عرف أدبي معروف له مصطلحه الخاص ، وأعني هنا المجاز المرسل .

ولعلنا الآن نطمئن بسهولة إلى الدلالة الأولية التالية من جملة الشاعر: نزل المطر من الغيم الأزرق من جهة القلعة (بالمواصفات التي ذكرت) وسال في الأزقة . ومع أن هذه الدلالة مقبولة إلاّ أن لفظة القلعة تظل متشبثة بغموضها ، فهي ليست المكان الذي نزل منه المطر وإنما هي الجهة التي انحدر من ناحيتها الغيم أو المطر ، أي الجهة العالية الغامضة الموحية بالسلطة وبكل المعاني التي في خبرتنا عن القلعة . وأنا هنا لا أريد أن أستبق الحديث عن إيحاءات أخرى للقلعة وإنما أكتفي آنياً بالدلالة الأولية التي أشرتُ إليها مع الأمل أن يتذكر قارئي بأن القلعة ليست إلاّ مؤشراً لقوة علوية فاعلة . وهذا التحفظ في دلالة القلعة الذي أُبديه الآن سيوضح لاحقاً في الحديث عن دلالة الوحدات الفرعية الأخرى من الفقرة الأولى .

وإذا تركت الجملة الأولى مقيّدة بدلالة أولية ومفتوحة في الوقت نفسه على احتمالات دلالية أخرى فإني أطرح السؤال التالي حول الجملتين التاليتين المشكلتين للوحدة الفرعية الثانية : شال الحرير يطير/ وسرب الحمام يطير / وسؤالي هو : ما الصلة بين هاتين الجملتين والجملة الأولى ؟ أو ما العلاقة بين دلالة هاتين الجملتين والدلالة الأولية للجملة الأولى : نزول المطر من جهة القلعة ؟

إن هاتين الجملتين ، موضعياً ، واضحتا الدلالة لو أخذتا منفصلتين عن السياق الذي وردتا فيه . لكن المشكلة هنا تكمن فيما نفترضه نحن القرّاء من تواصل السياق الدلالي في نص الخطاب الشعري أو أي خطاب آخر ، وهو الأمر الذي نفتقده للوهلة الأولى في وضع هاتين الجملتين بالنظر للجملة السابقة . إن الرابط بين هاتين الجملتين وسابقتهما ليس رابطاً بالمعنى المفهوم للنحو ، وهنا لا أستثني النحو التحويلي أو التوليدي . إن هاتين الجملتين المرتبطتين معاً بالعطف

مستقلتان نحوياً عن الجملة الأولى ، كما أنهما ظاهرياً غريبتان في دلالتهما عن دلالة الجملة الأولى . وإزاء هذه الوضعية لهاتين الجملتين لابد أن يتدخل القارىء ليمارس فعل القراءة ، سواء كان تدخله مدفوعاً بضرورة وجود صلة ما في سياق نص الخطاب الشعري وفق أعراف الشعر المعهودة ، وهذا هو افتراضي الأول ، أو كان مدفوعاً بدواعي مخيلته الخاصة التي تقتضي ضرورة إضفاء معنى على ، أو إيجاد علاقات بين – جمل نص الخطاب الشعري ، وهذا هو افتراضي الثاني ، أو كان مدفوعاً بدواعي تعاطفه مع نص لم ينجح صاحبه في إيجاد لحمة بين أجزائه ، وهذا هو افتراضي الثالث . وإذا كنت أستبعد الافتراض الأخير ، أي التعاطف مع نص فاشل ، وأنا أتحدث عن درويش، فإن الافتراضين الأول والثاني يكملان بعضهما ويسوقان إلى نتيجة واحدة . فإذا كان أسلوب الشعر وأعرافه تقتضي ضرورة وجود الصلة بين هاتين الجملتين وسابقتهما ، فإن هذا يعزز تصورات القارىء الذي تأبى مخيلته إلا أن ترى مثل هذه الصلة . لكن السؤال ، مرة أخرى، هو : ما هذه الصلة ؟

لقد افترضت في تحليلي للجملة الأولى دلالة أولية وهي أن الشاعر يخبرنا عن نزول المطر من جهة القلعة بالمواصفات التي ذكرت، وإذا صحت هذه الدلالة فهل بإمكاننا أن نتصور أن الشاعر يستدعي حالات شعورية تعقب نزول المطر من خلال هاتين الجملتين : شال الحرير يطير / وسرب الحمام يطير /، وأنه قد فعل ذلك دون أن يربط هاتين الجملتين بسابقتهما بأية أداة من أدوات الربط المعهودة ، أو أنه فعل ذلك من خلال الرغبة في الاقتصاد اللغوي ، أو من خلال الرغبة في الاستفادة من تقنيات موظفة في فنون أخرى : المونتاج مثلاً – أو تتابع الصور دون روابط ظاهرة ؟

إن افتراضاتي هذه ، كما هو واضح ، تتوجه نحو إيجاد الصلة بين هاتين الجملتين والجملة الأولى التي سبقتهما في السياق أو تتوجه نحو كشف نوع نحوي خاص هو ما يمكن تسميته بنحو الأدب . لكن المسألة بالنسبة للقارىء لا تقتصر على إيجاد مثل هذه الصلة ، إنها تتعدّى ذلك للتساؤل حول طبيعة اختيار الشاعر للصور المتخيلة في هاتين الجملتين : فلماذا اختار الشاعر صورة المرأة بشالها الحريري الذي يطير ، كتعبير عن حالة شعورية تعقب المطر ؟ ولماذا اختار الشاعر صورة سرب الحمام الذي يطير ، ليعبر عن حالة شعورية تعقب نزول المطر ؟ والتساؤلات لا تتوقف أيضاً . فإذا كان الشاعر قد استدعى حالات شعورية تعقب نزول المطر ، فهل كان حدسه مشغولاً بترتيب هذه الحالات ؟ ولمزيد من التوضيح أقول :

لقد قدّم الشاعر صورة جميلة قوامها : امرأة يطير شالها الحريري لدى نزول المطر ، أو بفعل الريح المصاحبة لنزوله ، ثم أعقب هذه الصورة بصورة جميلة أيضاً وهي : صورة سرب حمام يطير لدى نزول المطر أو بتأثير من الريح المصاحبة له . فهل كانت الصورة الثانية مرتبطة بنزول المطر أم أنها جاءت تصعيداً جمالياً ونفسياً لمعطيات الصورة الأولى ، أي صورة المرأة وشالها الحريري ؟ هل كان حدس الشاعر مشغولاً بتعقب حالات الشعور وترتيبها في آن . إن صورة سرب الحمام في هذا السياق الشعري ليست مجرد حدث مضاف أو وصف يضاف لإيجاد ركام من الأحداث أو الأوصاف ، إن هذه الصورة تعبير عن إحساس منفتح متعالٍ متحرر منطلق ؛ إنها تعبير عن حالة التسامي المصاحبة للإحساس بالجمال الذي قدمه الشاعر من خلال صورة المرأة وشالها الحريري .

ولعله واضح الآن أن كل هذه المعاني التي أشرت إليها ، مألوفة

في أساليب الشعر وأعراف اللغة الأدبية ، وهي معان مألوفة عندما يعمد الشاعر إلى توظيف صورة المرأة أو صورة الطير والطيران أو الحمام بشكل خاص . لكن مع أن هذه المعاني مألوفة ، ومع أنها تستند إلى أعراف اللغة الشعرية إلاّ أنها في الواقع ليست مما عبّر عنه الشاعر بوضوح ، ولعلها ليست المعاني التي خطرت ببال الشاعر أو قصدت منه بشكل واع . إن كل هذه المعاني جاءت بفعل القراءة التي تقارب تخوم التجربة الشعرية وتقترب من أصول الحالة الشعرية لدى الشاعر نفسه قبل أن تتجسد هذه الحالة لغة أو شعراً .

وإذا كانت قراءتي قد تمركزت موضعياً في الجمل الشعرية لتحليل الأفق الشعري الثري المنداح عن لغة الشاعر ، فإن منهجية القراءة تحفزني لطرح أسئلة أخرى تلحّ عليّ وأودّ لو كانت الإجابة عليها سهلة . وهذه الأسئلة لا تتوجه فقط نحو الأفق الدلالي والتخييلي لجمل معينة وإنما تتوجه أيضاً نحو تبيّن حركة النص الشعري وتوجهاته الفكرية والجمالية ، ليس في حدود الجمل المفردة وإنما في فضاء النص وفي نسيج الشبكة الكلية التي تؤسس لوحدة النص وتكامله . ولعل السؤال التالي مثل واحد من هذه الأسئلة : هل كان لدى الشاعر هواجس خفية إزاء موضوع الذكورة والأنوثة وهو يتحدث عن المطر المنحدر من القلعة بغموض ، وهو يتحدث أيضاً بشفافية عن سلوك أنثوي مختار ، وهو يتحدث كذلك عن حالة من التسامي المصاحبة لحديثه عن الأنوثة؟ إن مثل هذا التساؤل ليس مجرد استرسال في وهم القراءة . إنه تساؤل يصب في صميم حركة النص الشعري المتوجه نحو فكرة الإبداع والتناسل المتجدد ، كما سنتبين ذلك الآن في الحديث عن الوحدة الفرعية الثالثة في الفقرة الأولى من قصيدة أمشاط عاجية .

تشكّل الجملة الشعرية التالية الوحدة الفرعية الثالثة من الفقرة

الأولى في قصيدة " أمشاط عاجية ": " وفي بركة الماء تمشي السماء قليلاً / على وجهها وتطير ". لقد كاد حضور الجملتين المشكلتين للوحدة الفرعية الثانية : شال الحرير يطير / وسرب الحمام يطير ، ينسينا استمرارية السياق بين جملة الوحدة الأولى وجملة الوحدة الثالثة ، وفي الحقيقة أن استمرارية السياق بين جمل هاتين الوحدتين ما كانت لتبين لولا تحديد الدلالة الأولية لجملة الوحدة الأولى أي : نزول المطر من السماء أو من جهة القلعة كما يقول الشاعر . فمن هذه الدلالة نستطيع أن نفهم دلالة جملة الوحدة الفرعية الثالثة ، فنزول المطر من السماء أو من جهة القلعة أدى في النهاية إلى تجمع الماء في البركة ، لكننا بقدر ما نجحنا في بيان الصلة بين جملة الوحدة الأولى وجملة الوحدة الثالثة، فإننا مازلنا نحسّ بصعوبة الإحاطة بدلالة جملة الوحدة الثالثة . فالغموض الذي يكتنف دلالة جملة الوحدة الثالثة يقتضي تحليل هذه الجملة على أكثر من مستوى. وهنا نجد أنفسنا مرة أخرى إزاء الحاجة الماسة إلى قراءة مدققة وفق منهجية فاعلة .

صحيح أن جزءاً من دلالة هذه الجملة قد تتضح بالاحتكام إلى أعراف استخدام اللغة الشعرية ؛ فكلمة " السماء " في قول الشاعر : "وفي بركة الماء تمشي السماء قليلاً على وجهها وتطير "، يمكن أن تفهم وفق معطيات المجاز المرسل ، بمعنى أن من يحلّ بالسماء هو الذي يمشي قليلاً على وجه بركة الماء . لكن هذا التخريج يوضح كلمة السماء فقط في حين تظل الدلالة الكلية للجملة عصية على الفهم والاستيعاب . ومع ذلك فقد ينطلق القارىء من معطيات المجاز المرسل في كلمة السماء ليجد منفذاً لفهم دلالة الجملة من خلال طرح مثل هذا السؤال : إذا كان مَنْ يحل بالسماء هو الذي مشى على وجه بركة الماء قليلاً وطار، فهل هذا المعنى يمكن أن يكون أساساً لتوضيح دلالة الجملة

كاملة؟ وكيف ؟ من الصعب التوصل إلى إجابة شافية ما لم يلجأ القارىء قسراً إلى خبرته الخاصة بعيداً عن الدلالة المحلية التي يفترض وجودها في بنية الجملة أو في صورها أو في التركيب النحوي الذي ينظم علاقات مفرداتها . فالقارىء إزاء هذه الحالة مضطر للاعتماد على خبرته المستمدة من مرجعية معينة ربما تكون هي المرجعية نفسها التي أفاد منها الشاعر في إنشاء الدلالة . ولكن قبل تحديد هذه المرجعية أُذكّر بإشارتي السابقة إلى مسألة الذكورة والأنوثة ، وإلى مسألة النشوء أيضاً. وإذا تذكرنا ذلك وحدّدنا المرجعية أو الأصل الذي نشأت منه جملة الشاعر دلالةً وصورةً ، وربما مفردات أيضاً – إذا فعلنا ذلك وجدنا أنفسنا إزاء كشف حاول نص الجملة الحيلولة بيننا وبينه ، وإذا فعلنا ذلك وجدنا أنفسنا أيضاً إزاء مؤشرات لا تبدّد غموض هذه الجملة فقط، وإنما تسوق إلى فتح آفاق النص وتحدّد توجهات صاحبه الفكرية، وتكشف الكيفية التي يشكل من خلالها نصه سواء على مستوى المضامين أو على مستوى الأخيلة أو على مستوى اختيار المفردات الخاصة والعلاقات التي تندرج ضمنها أو وفقها .

وبكل بساطة أقول : إن مرجعية هذه الجملة هي فقرات محددة من سفر التكوين في نص التوراة . وفيما يلي أقدم ترجمة لفقراتٍ اخترتها من نص سفر التكوين ، متصلة بموضوع حديثنا الآن[1]:

في البداية ...

كانت الأرض دونما شكل ، وخاوية

وكانت الظلمة تغشى وجه الأعماق

وتحركت روح ... على وجه الأعماق

وقال ... لتكن سماء في وسط

الأمواه ، ولتفصل السماء الأمواه عن الأمواه

الأمواه التي تحت السماء عن

الأمواه التي فوق السماء

وكان ما أراد ...

وقال ... : لتجتمع الأمواه التي تحت

السماء مع بعضها في مكان واحد

ولتبرز الأرض اليابسة

وكان ما أراد ...

وقال ... دع الأمواه تنتج

بوفرة مخلوقات متحركة ذات

حياة ، ولتنتج طيوراً تحلق فوق

الأرض في فضاء السماء المفتوح

... حيتاناً عظيمة

وكل مخلوق حي يتحرك ، مما

أنتجته الأمواه بوفرة ، يتناسل

كل من نوعه ، و... كل ذي جناح

متناسلاً من نوعه

ورأى ... ذلك كله جيداً

وقال ... الإنسان على صورتنا

مشابهاً لنا ، ولندع للبشر سيادة

على سمك البحر وعلى طيور الجو وعلى

الماشية فوق كل الأرض وعلى كل

الزواحف التي تزحف على وجه الأرض

هذه هي سلالات السموات والأرض

وكل نبتة في الحقل قبل أن تكون

في الأرض وكل عشبة في الحقل قبل

أن تنمو ، ...

إن ما يقدمه لنا النص التوراتي لا يسلط ضوءاً ساطعاً يضيء جوانب النص فحسب ، وإنما يضعنا نحن القراء إزاء حقيقة جوهرية في تشكيل النص الشعري لدى درويش ، وهذه الحقيقة أن درويش نفسه قارىء ماهر يبني نصه بفعل القراءة الجادة ، الأمر الذي يدعونا نحن القراءة إلى ضرورة التوصل إلى الكيفية التي يقرأ الشاعر من خلالها أصول مادته الشعرية وإلى النهج الذي يعمد إليه الشاعر في توظيف أصول مادته الشعرية ليخرجها من نص يمتلكه هو بكل جدارة. ونحن ، في حرصنا على الاقتراب من تخوم عملية تشكيل النص من مرجعية ما ، نحاول أن نتوصل إلى الأرضية المشتركة التي تجمع بين مؤلف النص ومتلقيه ، وهي الأرضية التي يؤسس عليها الفهم المتبادل بين صاحب النص وقارئه .

إن الفقرات التي اقتبستُها من نص التوراة تتوجه كلها نحو سياق دلالي خاص بعملية البدء ، وهو السياق نفسه الذي التفت إليه درويش وأقام عليه نصه الشعري. فالتوراة تقول : تحركت روح ... على وجه الأمواه ، ونفهم من نص التوراة أن دلالة السماء ليست مجازية ،

أي ليست قائمة على معطيات المجاز المرسل في البلاغة العربية ؛ فالسماء أداة أو آلة مسخرة لأداء وظيفة محددة : " ولتكن سماء في وسط الأمواه ، ولتفصل السماء الأمواه عن الأمواه ". ونفهم من النص التوراتي معنى الحضور القصدي المتسلط لإرادة القوة في مسألة ... الماء أو نزوله أو تحديد مساره ، أو في جعله وسطا لعملية ... : "وقال... لتجتمع الأمواه التي تحت السماء مع بعضها في مكان واحد ولتبرز الأرض ". وأهم من ذلك كله ، بالنظر إلى نص درويش ، هو هذا الربط الذي يقيمه النص التوراتي بين الأمواه ومخلوقات محددة وبخاصة الطيور : " دع الأمواه تنتج بوفرة موجودات متحركة ذات حياة ، ولتنتج طيورا تحلق فوق الأرض في فضاء السماء المفتوح "، " و... حيتانا عظيمة وكل مخلوق حي يتحرك مما أنتجته الأمواه بوفرة ... و... كل ذي جناح من الطيور ...".

من هذا المدخل يأتي فعل القراءة ، ومن هذه المرجعية النصية يتقدم القارىء بالتفسيرات التي سبق وأشار إليها . فالحديث عن القلعة ومجالها الدلالي الواسع لم يكن من افتراض قراءة واهمة ، وبهذا المعنى فإن المطر (أو الغيم الأزرق) الذي انحدر ، في قصيدة درويش ، من القلعة هو في الحقيقة قراءة دقيقة يمارسها الشاعر إزاء إرادة القوة ، نستطيع الآن أن نفهم بوضوح جملة درويش الشعرية " وفي بركة الماء تمشي السماء قليلا / على وجهها وتطير ، وروحي تطير ". فقد جاءت جملته الشعرية الصريحة لمسألة بدء الإنسان على صورته ، وهو المعنى الذي عبر عنه درويش بهذه المحاورة بين الروح التي تحركت على وجه الماء ، وروح صوت النص الشعري ، وذلك في قوله : " وفي بركة الماء تمشي السماء قليلا / على وجهها وتطير / وروحي تطير ". ولعلنا نستطيع أيضا من خلال هذه المرجعية أن نفهم هذه الأجواء الخيالية في قصيدة درويش المرتبطة بالطير والطيران : شال الحرير يطير / وسرب

الحمام يطير / وفي بركة الماء تمشي السماء قليلاً / على وجهها وتطير / وروحي تطير /. فكل هذه الأجواء الخيالية المفعمة بالحركة وصور الطير والطيران .

لكن التفاتة درويش ، هو الموضوع الذي سبق إليه أدونيس ومهد مضامينه وأخيلته ، كانت نقطة انطلاق نحو أفق شعري خاص عبر عنه درويش بأصالة واضحة جداً على المستوى المضموني والتخييلي ، وإن كانت أصالته حلقة جديدة أو تنويعاً جديداً من تأملات أدونيس الشعرية في السياق الفكري نفسه .

لقد قدم درويش في الوحدات الفرعية الثلاث من الفقرة الأولى بغموض لم تبن ملامحه .. وهو الآن يختط ، في الوحدة الفرعية الرابعة التالية من الفقرة الأولى ، طريقه الخاص في تأمل وجوده الذاتي ضمن حركة البدء الكلية :

وروحي تطير ، كعاملة النحل ، بين الأزقة

والبحر يأكل من خبزها ، خبز عكا

ويفرك خاتمها منذ خمسة آلاف عام

ويرمي على خدها خده ...

في طقوس الزفاف الطويل الطويل

لقد انطلق درويش من حكاية البدء ، وربط حضور صوت نصه الشعري بهذه الحركة ، أو بلغة درويش . وابتداءً من هذه النقطة تنطلق روح صوت النص الشعري انطلاقة خاصة . وخصوصية هذه الانطلاقة واضحة جداً ، فهو ينظر الآن إلى عملية البدء من وجهة نظر الإنسان ...، الإنسان الذي يتأمل عملية البدء من واقع ظروفه الإنسانية ، ومن هذه الخصوصية نلاحظ وجهة نظر صوت النص الشعري إزاء حضوره في

الوجود؛ فهو يسلّم بأن روحه بدأت في الحضور لحظة تحركت روح ... على وجه الأمواه ، ولكنه يشعر منذ هذه اللحظة بأنه يدبّ بضنك وشقاء ومعاناة ، وهو المعنى الذي نستنتجه من قوله : " وروحي تطير كعاملة النحل بين الأزقة ". وإذا كانت الإشارة ، إشارة عامة ، فإن مجريات البدء بالنسبة لصوت النص الشعري تأخذ أبعاداً مكانية خاصة مرتبطة ببلدة الشاعر أو أرضه ، وهو المعنى الذي نستنتجه من قول الشاعر : " والبحر يأكل من خبزها ، خبز عكا ".. إلى فعالية البحر الأبدية في عملية الإنبعاث ، فإن البحر لدى صوت النص الشعري حاضر . ولا أريد أن أطيل الحديث حول الخواتم السحرية : " والبحر يأكل من خبزها ، خبز عكا / ويفرك خاتمها منذ خمسة آلاف عام / ويرمي على خدها خده .../". لهذا ، فإن صوت النص الشعري يرى أن عملية متجددة ، والإنسان ... حاضرٌ بجوهره بشكل يذكرنا بتصور التحولات ، وهو المعنى الذي نجده في قول درويش : " والبحر يفرك خاتمها منذ خمسة آلاف عام / ويرمي على خدها خده ... / في طقوس الزفاف الطويل الطويل ".

من خلال هذا التفسير أو هذه القراءة يجد المرء نفسه غير قادر على تجاهل مجموعة المضامين والأخيلة الشعرية التي قدمها أدونيس في " كتاب التحولات والهجرة " و" المسرح والمرايا " و" مفرد بصيغة الجمع". فقد شغل أدونيس منذ نهاية الستينات بالتعبير عن الإحساس الإنساني الخاص ، من وجهة نظر الشعر والشاعر، إزاء هذه المسألة ، وقد تجسّد ذلك لديه من خلال مضامين التحول والمرايا المتجددة على مسرح الوجود . ومن خلال هذا التفسير أو هذه القراءة يجد المرء نفسه أيضاً غير قادر على تجاهل المضامين الأساسية التي قدمها أدونيس – وبطبيعة الحال التي قدمها أدباء آخرون وكان لأدونيس التفاتة خاصة تجاههم – حول مسألة العلاقة بين مضامين عملية البدء ومضامين

عملية الإنبعاث الأدبي أو الإبداع ، وهي العلاقة التي قادت أدونيس الى اعتبار اللغة أو الشعر أو القصيدة ، المرحلة الأخيرة في سلم التحولات والمرحلة الأولى لتحولات جديدة[٢]. فقد انتهى درويش إلى هذه المرحلة من التفكير ، وكان لأدونيس دور فعال في تمهيد قضايا مثل هذا اللون من الفكر ، كما كان له دوره الفعّال أيضاً في تطويع التعبيرات والصور الشعرية المناسبة لمثل هذا الموضوع. وإذا كان الحديث عن هذا الموضوع في شعر درويش يستحق عناية أكبر ويتطلب استقصاءات أوسع – وقد باشرت فعلاً مثل هذه المحاولة – فإني أكتفي هنا فقط بمتابعة الفقرة الثانية من قصيدة " أمشاط عاجية " وفق التفسير أو القراءة التي شرعت بها . يقول درويش في الفقرة الثانية :

تقول القصيدة :



فلننتظر

ريثما تسقط النافذة

فوق " ألبوم" هذا الدليل السياحي

كيف نتعامل مع هذه الفقرة التي تبدو وكأنها قفزة في الهواء بالنظر لمعطيات الفقرة الأولى ، أو على أحسن الأحوال كأنها ثغرة واضحة تعطل سياق التواصل مع الفقرة الأولى ، كما يقول النقد المتوجه نحو القراءة . ثم ما هي مسؤولية القارىء إزاء ما يفترض فيه التواصل في السياق الشعري لدى درويش أو أي شاعر بمثل أدائه الشعري ؟ من المؤكد حقاً أن القارىء المتطفل على أعراف إنشاء الشعر أو قراءته، لن يستطيع تبيّن اللحمة بين هذه الفقرة وسابقتها أو لاحقتها ، ولعله من الصعب تماماً أن تُفهم هذه الفقرة بعيداً عن استراتيجيةٍ أو منهجيةٍ يختطها القارىء لنفسه إزاء النص الشعري كاملاً . ومن هنا

فلا بأس أن يزعم القارئ لنفسه شيئاً من القوة والتسلط وهو يحاول أن يبحث عن معنى لهذه الفقرة ، أو يحاول أن يبرهن على وجود خيوط بنية النص الشعري مضموناً وفناً أيضاً . وزعم القارئ لنفسه مثل هذه القوة أو هذا التسلط مستمد من هذه الحرية التي منحها الشاعر لنفسه في بعث المعنى أو بعث العمل الفني . ومما لا شك فيه أن كل الشعراء المدققين كانوا قراء مهرة وكانوا أيضاً قراء متسلطين ، ومما لا شك فيه أيضاً أن كل القراءات الجادة للمتلقين كانت قراءات متسلطة . والجامع بين الشاعر والقارئ (المتلقي) هو هذه القراءة القوية ؛ فالشاعر كان قارئاً متمرداً على قراءات متسلطة قبله ، وهو يحاول في قراءته أن يُحدث رؤاه أو يبشّر برؤاه ، الخاصة أو رؤى جديدة لم تأت من فراغ ، وإنما أتت من دوام التأمل في كل ما سمع وما قيل وما استقرّ عليه غيره من قناعات وأفكار وتجارب ، وهو يحاول أيضاً في قراءته أن ينتزع نفسه من كل ذلك ليؤسس للحقيقة أو للتجربة أو القناعة من خلال ما يعاين وما يحسّ . والأمر نفسه يصدق على المتلقي الذي يتمركز بدوره حول معاينته الخاصة للتجربة الإنسانية ، وينطلق في حوار مع ما يقرأ . وبالتالي فإنه – القارئ – يباشر فعل القراءة القوية المتسلطة بحرية لا تقل عن الحرية التي يتوخاها صاحب النص لنفسه ... ومما لا شك فيه أن كلا الطرفين المشتركين في عملية إنشاء النص أو تلقيه يستند إلى أعراف أدبية محددة ، وهي الأعراف التي تجعل إمكانية التواصل بينهما ممكنة بل وحقيقية أيضاً .

وبالرجوع إلى الفقرة الشعرية الثانية المشار إليها ، بعد هذا الاستطراد ، فإني أقول إن معطيات هذه الفقرة ليست وليدة تأملات الشاعر في هذه القصيدة فحسب ، وإنما هي وليدة تأملات طويلة سبقت هذه القصيدة وسبقت العمل الشعري الذي أدرجت فيه . فلقد استحوذ

على درويش فكرة شعرية كبيرة ولمدة طويلة ؛ فكرة كانت تظهر بين الحين والآخر بشكل متنام في عدد من قصائده في أعماله الشعرية المتأخرة ، وفحوى هذه الفكرة هو أن درويش يرى في اللغة أو القصيدة شكلاً متطوراً من الحضور الإنساني في الوجود ، كما يرى فيهما بلورة لمرحلة متسامية من مراحل التحول والطواف الممتد . وإذا أردت استخدام مصطلح شعري دال ، فإني أقول إنّه كان يرى في اللغة أو القصيدة مرآة تختزن حضوره الإنساني المتحول في حركة أو طواف مستمرين . ولعله من الصعب الآن أن أستعيد هنا ما كتبته عن هذا الموضوع في شعر درويش أو شعر أدونيس الذي أسس لهذا النوع من التفكير الأدبي في الشعر العربي المعاصر ، ولهذا فإني أكتفي بالإشارة إلى مثلين فقط من شعر درويش ، ورد الأول في ديوانه " ورد أقل " وورد الثاني في ديوانه " أحد عشر كوكباً ". فقد جاء قول درويش في قصيدة " قريباً من السور " بعد عدة صور من تحول صوت النص الشعري[3]: " سألت القصيدة فاغرورقت بالدموع "، وفي ذلك إشارة إلى اعتراف من القصيدة بحال الذين مروا في حركة التحول والطواف ، وغدوا مادة لتشكيل سلسلة من الكائنات المتحوّلة. كما ورد قوله التالي في تطوير لهذا المعنى بحيث تبدو القصيدة وكأنها مرحلة من مراحل التحوّل الذي يبدأ من البحر وينتهي في القصيدة ، وهذا المعنى يبدو الفكرة الممهدة للفقرة الشعرية الثانية التي بصدد النقاش الآن[4]:

لا باب يفتحه أمامي البحر

قلت : القصيدة

حجر يطير إلى أبي حجلاً ، أتعلم يا أبي

ما حلّ بي ؟ لا باب يغلقه عليّ البحر لا

مرآة أكسرها لينتشر الطريق حصى أمامي

أو زبد

من المؤكد أن هذا التصور للغة أو القصيدة ليس مقصوراً على درويش ، وقد سبق وكررت الإشارة إلى أدونيس الذي بلور هذا التصور الشعري في مرحلة مبكرة . لكن المسألة ليست مقصورة على أدونيس أيضاً ؛ فإحساس الناس باللغة صورة لمتكلميها أو خازناً لتاريخ حضورهم الوجودي ، قضية فكرية ووجدانية قديمة ، كما أن إحساس الشعراء باللغة أو القصيدة خازناً لوجودهم الفاني أو العابر أمر مألوف ، وقد ألمح إليه الشعراء وعبّروا عنه منذ وقت مبكر . ومن يقرأ قول عروة بن الورد التالي لابد أن يعجب من حساسيته الشفافة جداً إزاء الحضور الإنساني في الوجود وعلاقة هذا الحضور باللغة التي هي بمثابة المرآة الأكثر استمراراً بالنظر إلى الفناء الإنساني العاجل والمثير للفجيعة :

أقلي عليّ اللوم يا ابنة منذر	ونامي فإن لم تشتهي النوم فاسهري
ذريني ونفسي أم حسّان إنني	بها قبل ألا أملك البيع مشتري
أحاديث تبقى والفتى غير خالد	إذا هو أمسى هامة تحت صير
تجاوب أحجار الكناس وتشتكي	إلى كل معروف تراه ومنكر

فإحساس عروة بن الورد بحتمية الفناء تدفعه إلى معانقة الحضور الإنساني القوي في الوجود بالفعل ، والمعايشة الفعلية للقيم الإنسانية المثالية ، كما يدفعه هذا الإحساس إلى بلورة هذا الحضور الإنساني العابر باللغة الباقية بعد غياب الجسد ، أو بالأحاديث الباقية ، بلغة عروة ، بعد أن ينتهك الجسد وتتمزق أشلاؤه وتتعرى أوصاله . فهذه الصورة الحادة جداً القائمة على المقابلة الصارخة بين الأحاديث الباقية والجسد المنتهك ، لم تكن مجرد هوس عابر ، وإنما هي تجسيد

أخاذ مدهش للإحساس الإنساني بمعضلة الوجود المتمثلة بحقيقة الفناء وبحقيقة الوجود الفعلي ، في آن . والمخرج الذي اهتدى إليه عروة ، كما اهتدى إليه كل الشعراء الكبار ، هو اختزان الفاعلية الإنسانية الجوهرية والحقيقية ، في اللغة أو في الأحاديث ، كما يقول ، قبل أن تتعرى حقيقة الجسد الفاني . ولا أظن أن إبراز عروة لصورة الرأس / الهامة / مقذوفة بين الأحجار ، فارغة مجوفة ، تتجاذب تجاويفها الأصداء والرياح ... الرأس العارية المكشوفة لمن كان يعرفها أو ينكرها [هناك شروح أخرى لقول عروة لا تفيدني في هذا السياق] – لا أظن أن إبراز عروة لصورة الرأس / الجمجمة الخاوية / كان مجرد انسياق عفوي أملته إغراءات الإطالة . إن الرأس رحم الإحساس والفكر وأصل اللغة ، والمدرك قيمة اللغة في حفظ الوجود الإنساني قبل أن تنزلق قدم الإنسان في ظلمة الفناء .

إن إحساس عروة باللغة أو الأحاديث الباقية ، إحساس عميق يشارف جوهر العجز الإنساني إزاء المعضلة المحيرة : الوجود الحقيقي والفناء الحقيقي . وهو الإحساس الذي قاده إلى اللغة القابضة على النقيضين: اللغة الشاهد على الحضور والغياب ؛ اللغة المرحلة النهائية للغياب والمرحلة الأولية في الحضور ؛ اللغة الخالدة التي تجمع على مائدتها دفعة واحدة الأجيال المتعاقبة والعقول المتباعدة ، أو اللغة التي يلتقي في رحابها أبطال الأساطير ، كما يقول البياتي في فترة مبكرة من شعره[٥]:

صاح إنا

أبداً من عهد عاد نتغنى

والأقاحي والقبور

تملأ الأرض ، ولكنا عليها نتلاقى

في عناق أو قصيدة

مثل أطفال نغني ، نتساقى

... الحب الذي أبلى جديده

إننا نذبل كالورد

ونحيا في قصيدة

مثل أبطال الأساطير التقينا في المعرة

زهرة تعقب زهرة

لقد دخل عروة وكل عشاق اللغة ضمن أعراف التفكير الأدبي ، وهي الأعراف التي يدين لها درويش ومتلقي شعره فعندما يقول درويش:

تقول القصيدة :

فلننتظر

ريثما تسقط النافذة

فوق " ألبوم " هذا الدليل السياحي

عندما يقول درويش هذا الكلام فإنه لم يقل من فراغ، وصورته الشعرية الخاصة بالدليل السياحي ليست قائمة في فراغ، وليست أحسن حال من صورة الدليل السياحي الذي قدمه عروة ؛ فالجسد لديهما آلة عارية وتبقى للغة أو للأحاديث الباقية . ومن هنا فالسلطة للغة كما يقول درويش، وهي التي تقول وهي التي تعرف الصور اللامتناهية في الطواف الأبدي المستمر الإنساني .. وكل ما علينا فعله كما تقول اللغة

هو أن ننتظر حتى نسلط الضوء على هذا الشبح أو هذه الصور في ألبوم الدليل السياحي . وقول درويش " ريثما تسقط النافذة فوق ألبوم هذا الدليل ..." تحوير بسيط للتعبير الشائع " : إسقاط الضوء أو تسليط الضوء ... وقول درويش " ألبوم الدليل السياحي " تعبير عصري عن الشبح الذي مانفك يظهر في تحولاته المستمرة ... وعندما أستخدمُ الشبح فإني أقصد الإشارة إلى شبح أدونيس في " كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار " ذلك الشبح الإنساني المبحر في التطواف بين أرائك الصخر وشفافية اللغة أو ضوء النجوم .

هذا هو ما أقصده بالأعراف الأدبية المشتركة بين مبدع النص ومتلقيه .. وهي الأعراف المؤسسة للغة التفاهم السرية بين من يؤلف النص ومن يقرؤه أو يتلقاه .

إن الفقرة الشعرية الثانية من قصيدة " أمشاط عاجية " هي – بهذا التفسير – وليدة الفهم الذي توصلت إليه في الفقرة الأولى ، فالإنسان الذي طارت روحه لحظة أن مشت السماء على وجه الماء – هو ذاك الإنسان نفسه الذي عرف الوجود بخبرته الخاصة ، وعرف أنه موجود من تراب معين ، وأنه إلفُ البحر نشأةً وفناءً ، وأنه منذ خمسة آلاف عام – أو خمسة ملايين عام – يبحر في الظهور والاختفاء ، والحضور والغياب ، وأنه مانفك في دوامة الطواف أو الزفاف الطويل الطويل ، كما يقول درويش ، وأنه سيكون سعيداً إذا دخل رحاب اللغة وأسلم قياد وجوده لسلطتها .

وهذه الفقرة الشعرية الثانية المجسدة لمعنى سلطة اللغة الخازنة للوجود الإنساني ، هي بدورها المقدمة لمعطيات الفقرة الشعرية الثالثة من قصيدة " أمشاط عاجية " :

أدخل من إبطها الحجري ، كما

يدخل الموج في الأبدية . أعبر

بين العصور كأني أعبر بين الغرف

أرى في محتويات الزمان الأليفة :

مرآةَ بنتٍ لكنعان

صحنَ الحساء الأشوري

سيفَ المدافع عن نوم سيده الفارسي

وقفزَ الصقور المفاجىء من علم نحو آخر

فوق صواري الأساطيل ..

كيف نتوصل إلى دلالة مثل هذه الجمل الشعرية : أدخل في إبطها الحجري ، كما / يدخل الموج في الأبدية . أعبر / بين العصور كأني أعبر بين الغرف / دون الأخذ بالاعتبار التفسيرات التي قدمت للقصيدة في الفقرة الشعرية الثانية ؟ أو دون التفسيرات التي قدمت حول دلالة اللغة بالنسبة للشاعر في الفقرة الشعرية الثانية ؟ إن صوت النص الشعري يدخل في إبط القصيدة الحجري ، فلماذا توصف القصيدة بهذا الوصف ؟ ويصف صوت النص الشعري دخوله في إبط القصيدة الحجري بقوله : كما يدخل الموج في الأبدية ، فكيف نفهم هيئة دخول صوت النص الشعري في إبط القصيدة الحجري بالطريقة التي قدمها درويش ؟

حقيقة لا أستطيع تجاهل التفسير الذي قدمته لدلالة لفظة (القصيدة) في الفقرة الثانية ، كما لا أستطيع أن أتجاهل معنى التحول الأبدي بين الظهور والاختفاء أو الحضور والغياب بالنسبة لصوت النص الشعري الذي اتخذ هيئة الموجة في دخوله عالم القصيدة وفي عبوره بين العصور . إن القصيدة بالنسبة لصوت النص الشعري هي شاهد

الحضور والغياب في آن ، فهي اللحظة التي تشارف دفعة واحدة عالم الحياة وعالم الموت ، وهذا المعنى نجده في هذا الوصف للقصيدة حيث صُوِّرتْ جامعةً لدفء الحياة وبرودة التحجّر " أدخل في إبطها الحجري..."، وبمعنى آخر إن القصيدة هي معبر صوت النص الشعري في تطوافه بين قطبي الوجود (حضوراً أو حياة وغياباً أو موتاً)، أما صوت النص الشعري نفسه فهو الموجة المتكررة أبداً ، وهو نفسه الجوهر ... الدائم التحوّل ، وهو نفسه الذي يتنقّل بين القصيدة والتحجر، بين اللغة والفناء ... وهو إذ يفعل ذلك بهذه المواصفات يمتلك قدرة الشبح في التنقل الدائم بين العصور ، وهو بهذه المواصفات أيضاً ألف ما يجري في العصور المتلاحقة ، فكل ما يراه كان قد خبره بحق ؛ فالمكان واحد وهو مكانه ، وأحداث العصور واحدة وهي الأحداث التي خبرها :

... أعبر / بين العصور كأنني أعبر بين الغرف / أرى محتويات الزمان الأليفة / ....../.

إن صوت النص الشعري ، الشبح المتنقل في التحوّل والطواف، أو الموجة المتكررة أبداً بين الظهور والاختفاء في عالم كوني واحد – إن هذا الصوت الشعري الذي يجد حركته محصورة بين قطبي الوجود : الحياة (واللغة أو القصيدة خاتمة هذه الحياة) والموت والتحجر – إن هذا الصوت الشعري يدرك الوقائع الإنسانية المتكررة ، والأمور الحياتية العادية ، والجماليات الإنسانية البسيطة المرافقة لوجود الكائن الإنساني المتحوّل . وهو إذ يدرك كلّ ذلك ، يعرف يقيناً أن القصيدة أو اللغة هي الحافظة لوقائع حياة الإنسان البائس في طوافه الوجودي الأبدي ، ويدرك أن ما تحفظه اللغة – الشاهد على هذا الطواف – هو هذه الصور المألوفة والمثقلة بالوجدانات الإنسانية : جمالاً وفرحاً وحزناً وشعوراً

بالأسى . فهو يعاين من خلال القصيدة محتويات الزمان الأليفة التي ينشغل بها الإنسان في العادة : مرآة بنتٍ لكنعان ، وأمشاط شعر من العاج ، وصحن الحساء الأشوري ، وكل هذه الأمور من مشاغل الإنسان العادي البسيط في حياته اليومية . كما يعاين أيضاً ملامح من عبودية الإنسان وتسلّط الأسياد ، وهي الملامح المتكررة في التاريخ الإنساني : "سيف المدافع عن نوم سيده الفارسي "، كما يعاين أيضاً صوراً من محاولة الإنسان في التمرّد أو الاحتفاء بمظاهر القوة أو السطوة : " وقفز – الصقور المفاجيء من علم نحو آخر / فوق صواري الأساطيل ". ومما لاشك فيه أن درويش يتخيّر هذه الملامح الإنسانية البسيطة بعناية ، فهي الملامح المثقلة بأحاسيس الإنسان وهي الملامح التي اعتادت القصيدة على رصدها أو التعبير عنها .

إن فهم وظيفة " القصيدة " أو اللغة على هذه الشاكلة ، أي بمعنى أنها الوسيط الأسطوري الذي يؤهل صوت النص الشعري للإطلالة على الأبعاد المكانية والزمانية للتجربة الإنسانية في تاريخها الطويل – إن فهم وظيفة القصيدة أو اللغة على هذه الشاكلة هو الذي يساعدنا على تبيّن المعاني الخفية، والصور والأخيلة التي تبدو لنا مفككة في نص "أمشاط عاجية "، وهو الذي يساعدنا على تبيّن الصور الخفية بين الفقرات الشعرية التي تبدو وكأنها نتوءات متباعدة .

فالفقرة الشعرية الرابعة التالية التي تبدو وكأنها صيغة تقريرية مباشرة ، لا تنفصل عن أو تتنافر مع مجمل الرؤيا الشعرية التي وضحت فيما سبق من حديث :

لو كان ليَ حاضر آخر

لامتلكت مفاتيح أمسي

ولو كان أمسي معي

لامتلكت غدي كله

إن صيغة الشرط (أو التركيب النحوي الشرطي) تسهم في إبراز التقريرية في المعنى ، لكن مع ذلك فإنّ تقريرية الشرط لا تخفي المعنى الشعري الخفي الكامن فيها . فكيف يكون لصوت النص الشعري حاضر آخر ؟ وكيف له أن يمتلك من خلال الحاضر الآخر مفاتيح الأمس؟ وكيف يتأتى له أن يحضر أمسه ليمتلك غده كله ؟ إن التركيب الشرطي التقريري المشعر ظاهرياً بالجدل الفلسفي ، لا يبتعد في الواقع عن المقولة التي دأبتُ على تكرارها في كلامي السابق . إن هذا التركيب يعزّز تصورات الشاعر عن قدرته على الإطلالة على الأبعاد الزمانية والمكانية من خلال الرؤى الشعرية أو من خلال القصيدة أو اللغة . ودرويش في هذا السياق يذكرنا بالصيغ الخبرية الجازمة التي دأب أدونيس على تكرارها وهو يبسط أمامنا الحالة الشعرية أو قوة الشعر العجيبة التي تمنحه القدرة على الإطلالة على الأزمان المتباعدة . والمقتبسات التالية من شعر أدونيس وكلها من قصيدة الوقت ، تعزّز الصلة بين درويش وأدونيس :

قل لنا يا لهب الحاضر ماذا سنقول ؟

مزق التاريخ في حنجرتي ...

حاضناً سنبلة الوقت ورأسي برج نار

--- كشف البهلول عن أسراره

إن هذا الزمن دكان حلي

حاضناً سنبلة الوقت ورأسي برج نار

منهك التفت الآن استشرف ما تلك الخرق

هو ذا أقرأ في اللحظة أجيالاً وفي الجثة آلاف الجثث

حاضناً سنبلة الوقت ورأسي برج نار

آخر العهد الذي أمطر سجيلاً يلاقي

أول العهد الذي يمطر نفطاً(٦)

إن درويش ، وهو يتجنب الصيغة الخبرية الجازمة في تعبيرات أدونيس ، ويؤثر عليها التركيب الشرطي المشعر بالتمني ، – لا يبتعد حقيقة عن مرقاب الرؤيا الشعرية الذي يطلّ منه أدونيس : فكلا الشاعرين يطلّ من نقطة عالية متسامية صاعدة من عمق الحاضر ومشرفة بتسامٍ على أبعاد الماضي وآفاق المستقبل الآتي . والثقة التي تبدو واضحة لدى الشاعرين ، آتية من إحساسهما وقناعتهما بنمطية التجربة الإنسانية المتكررة ، بما تنطوي عليه هذه التجربة من تكرار مظاهر الألم والقسوة والانشغال بشؤون الحياة العادية . فلو كان درويش يمتلك حاضراً آخر لوجد نفسه إزاء صورة أخرى للأمس ، ولو كان واعياً بحق ملامح الأمس لتيقن من تكراره في غده الآتي . وهو بالتأكيد لا يستطيع ذلك إلاّ من خلال اللغة (الشعر أو القصيدة) الخازنة تجربة الإنسان في تحولاته أو طوافه ... في الوجود : حياة وموتاً ، ألقاً وانطفاءً . ومن المؤكد أن هذا الوعي ليس وعياً بسيطاً ، ولا يتحقق بهذه الدرجة من البساطة أو الوضوح ؛ إنه وعي الرؤيا الشعرية المنبثقة من وعي دقيق لواقع التجربة الإنسانية ، وبالتالي المطلة من

أفق متسام مُرٍّ حاصل من هذا الوعي للواقع . ومما لاشك فيه أن هذا الفهم لطبيعة رؤيا الشاعر الغامضة هو الذي يقودنا لتبيّن معطيات الفقرة الشعرية الخامسة التالية من قصيدة " أمشاط عاجية "، ودون هذا الفهم ستظل الفقرة الخامسة عازبة على الإدراك من جهة ، وغير واضحة الاقتران والتآلف مع ما سبقها من فقرات شعرية ، من جهة أخرى :

غامض سفري في الزقاق الطويل

المؤدي إلى قمر غامض فوق سوق النحاس

هنا نخلة تحمل البرج عني

وهاجس أغنية تنقل الأدوات البسيطة

حولي لصنع تراجيديا مكررة ، والخيال

هنا بائع يتجول فوق الغبار أليفاً

كأني لا شأن لي بالذي سوف يحدث

لي في احتفالات يوليس قيصر .. عما قليل

إن هذه الفقرة الغامضة حلقة أخرى من حلقات الطواف الوجودي الدائم أو السفر الغامض في الزقاق الوجودي الطويل . ولدرويش كلام في السفر ، لكن المعنى الرمزي للسفر أو الرحيل أو الطواف قد استقر منذ فترة طويلة في تحولات أدونيس في أقاليم الليل والنهار ، وفي المسرح والمرايا[٧]. إن السفر هنا ، بكل بساطة ، يعني التجوال المستمر لجوهر الكائن الإنساني ؛ التجوال الذي يستمر صعوداً وهبوطاً بين فضاءين مستمرين : الفضاء الأعلى حيث الحياة والتألق والتسامي باللغة أو النور ، والفضاء الأسفل حيث الموت وارتداد الجوهر في الكائن الإنساني إلى أرضية المادة الأولى التي تشكّل منها . وهذا

المعنى يستشفّ استشفافاً من هذه الصورة الشعرية التي يقدمها درويش: "غامض سفري في الزقاق الطويل / المؤدي إلى قمر غامض فوق سوق النحاس/ ". فهذه الصورة تحددّ حركة الجوهر في الكائن الإنساني في مدى يتراوح بين الحضور المادي الثقيل " سوق النحاس " والحضور الأثيري " القمر الغامض فوق سوق النحاس ". وهذه الحركة تتكرر بإيقاع آخر دون أن تبتعد عن الفكرة الجوهرية ، وذلك من خلال الصورة التالية في قوله : " هنا نخلة تحمل البرج عني / وهاجس أغنية تنقل الأدوات البسيطة / حولي لصنع تراجيديا مكررة ؟". إن الإغراب في تأليف الصورة أو في تعتيم التآلف في أجزائها ينبغي أن لا يبعدنا عن الحركة الإنسانية لمخيلة الشاعر ، فمخيلته تجد تناظراً حياً بين حركة الجوهر الإنساني صعوداً وهبوطاً بين سوق النحاس والقمر الغامض ، من جهة ، وبين تصعد الجوهر الإنساني في ارتفاع النخلة الموحي بالإشراف والتسامي ليمتد في هاجس الأغنية أو الحلم أو اللغة (التي توظف الأدوات البسيطة لتعيد الحركة بين الوجود المادي والوجود الأثيري) ، وعودة الحركة ما هي إلا النمطية الثابتة لحركة الجوهر في الكائن الحي بين قطبي الوجود : الموت والحياة ، الحضور والغياب ، الوجود المادي الثقيل والوجود الأثيري المتسامي . وهذه الحركة النمطية المتكررة هي عين المأساة التراجيدية للوجود الإنساني ، المأساة التي عبر عنها درويش بوضوح في قوله :

وهاجس أغنية تنقل الأدوات البسيطة

حولي لصنع تراجيديا مكررة ../

ولم يبتعد درويش عن أفق هذه الحركة المتكررة في صورته الشعرية التي اختتم بها فقرته الشعرية الخامسة :

.. والخيال

هذا بائع جائع يتجول فوق الغبار أليفاً

كأني لا شأن لي بالذي سوف يحدث

لي في احتفالات يوليس قيصر .. عما قليل

ولعل الإضافة التي يقدمها هنا هي رغبته في تفسير مدى وعيه بهذه الحركة التراجيدية المتكررة . فكيف يعي هذه الحركة ؟ وهل هناك وعي من نوع ما يراقب دوران هذه الحركة النمطية المتكررة أبداً ؟ إن ما يضيفه درويش هنا هو هذه الوقفة إزاء مدى وعي الذات على دورانها ، وهو الوعي الذي يتحقق بفعل الخيال أو المخيلة التي تبدو وكأنها وسيلة الإدراك الأولية والأساسية ، التي تعاين حركة الذات الخاصة بين قطبي الوجود : الحياة والموت ، أو النور والغبار ، كما أنها وسيلة الإدراك الأولية لمعاينة حركة الذات في عالمها الموضوعي أو حضورها في الزمن التاريخي . ومن هنا نفهم الإشارة إلى يوليس قيصر ، فحضور قيصر هو تأكيد على ما تعانيه الذات في دورانها في عالمها التاريخي بالإضافة إلى ما تعانيه في دورانها بالمعنى الميتافيزيقي.

ليس لديّ شك الآن فيما افترضته في بداية هذه القراءة لقصيدة "أمشاط عاجية "، عندما أشرت إلى ارتباط هذه القصيدة بالتأمل في مسألة البدء والتكوين بعامة ، ومسألة البدء والتكوين من خلال الذكورة والأنوثة بخاصة . وإذا كانت حركة الدوران التي أشرت إليها مراراً في حديثي السابق قد جرت من خلال تقلب الجوهر الحي في الكائن بين القطب المادي والقطب المتسامي ، فإن الشاعر يبدو أكثر وضوحاً في ربط هذه الحركة بعنصر الذكورة والأنوثة وذلك من خلال الصور التي يقدمها في الفقرتين (السادسة والسابعة) من قصيدة " أمشاط عاجية "

فالفقرة السادسة التالية تفصح عن الدوران في أفق الذكورة والأنوثة ، وأكثر من ذلك تفصح عن فكرة خاصة مؤداها أن الذكورة والأنوثة مجرد وجهين لحركة واحدة أو عنصرين فاعلين لاجتراح فعل واحد هو دوام استمرار دوران الجوهر الحي في الكائن في حركته الوجودية . يقول درويش :

أنا والحبيبة نشرب

ماء المسرّة

من غيمة واحدة

ونهبط في جرّة واحدة

إن أجواء هذه الصورة تعيدنا إلى أجواء مطلع النص حيث انحدر الغيم من القلعة ، وحيث مشت السماء على وجه أمواه البركة قليلاً ، وحيث طارت روح الكائن المخلوق . فما أجمله الشاعرُ هناك يفصله هنا في الفقرة السادسة ، فروح الكائن الحي التي طارت بعد أن مشت السماء قليلاً على بركة الماء (وهو المعنى الذي قدمته الفقرة الأولى) – تشق الآن على نفسها لتتجلى بصورة الذكورة والأنوثة معاً منحدرين من غيمة واحدة ، وهما (الذكورة والأنوثة) إذ يمارسان لذة الوجود (نشرب ماء المسرّة) ينتهيان أيضاً ليغيبا معاً في مصير واحد أو كما قال نهبط في جرّة واحدة . والمنشأ والمصير واحد : الغيم وجرّة الماء .

إن مدى حركة الجوهر الحي في الكائن يمتدّ بحتمية مطلقة بين أفقي الذكورة والأنوثة . والجوهر الحي في تكرار وجوده ، حبيس هذا المدى : حياة وموتاً ، ظهوراً واختفاءً . ولعله لا جديد – ظاهرياً – في هذا المعنى الشعري ، فقد وقر هذا التصور في وعي الناس وفي

التصورات الدينية والفلسفية . لكن مع ذلك فإنّ درويش ينحــاز بشـكل واضح إلى فكرة الوجود المتكرر بشكل مطلق في العالم الأرضــي بفعـل الذكورة والأنوثة . والفقرة السابعة من قصيدة " أمشاط عاجية " تعــزّز هذه الفكرة :

رسوت بمينائها ، لا لشيء سوى

أنّ أمي أضاعت مناديلها ههنا ...

لا خرافة لي ههنا . لا أقايض

....

لي ههنا كي أعبّيء ذاكرتي بالشعير

وأسماء حرّاسها الواقفين على كتفيّ

انتظاراً لفجر تحتمس . لا سيف لي

لا خرافة لي ههنا لأطلق أمي التي

حملتني مناديلها ، غيمةً غيمةً ، فوق

ميناء عكا القديمة ... عند الرحيل

إن صوت النص الشــعري هنا (وهو يمثل عنصـــر الذكــورة) يرسو في ميناء الحبيبة ، لا لشيء إلاّ لأن أمه أضاعت مناديلها هـهنا !! فما معنى هذا الكلام ؟ حقيقة إن صوت النص الشعري يرى في التجائــه إلى ميناء الحبيبة نمطاً وجودياً مكرراً بشكل حتمي ، أو يرى فيــه دورة وجودية مكررة لدورة أخرى سابقة ؛ فحبيبته (الميناء الذي يرسو فيــه الآن) صورة مكررة لأمه التي كانت بدورها ميناءً رسا فيه عاشق آخر ، فالميناء الذي يرسو فيه الآن ، فيه من آثار أمه إشـــارات دالــة علــى وجودها (إن أمي أضاعت مناديلها ههنا) .

وصوت النص الشعري ، مع إحساسه بتكرار الدورة الوجودية ، يعتق نفسه ، كما يقول، من التفسيرات الخرافية لوجوده ، ويتحرر تبعاً لذلك ، من المعتقدات التي اقترنت بهذه التفسيرات ، بما في ذلك مفهومها للزمن ومفهومها لمسؤولية الفرد في الوجود وفق تصورات العقاب والثواب :

لا خرافة لي ههنا . لا أقايض

....

لي ههنا كي أعبّىء ذاكرتي بالشعير

وأسماء حرّاسها الواقفين على كتفي

انتظاراً لفجر تحتمس

ولستُ بحاجة هنا لتوضيح عبارات النص الشعري :" لا أقايض.. لا خرافة لي ههنا كي أعبّىء ذاكرتي بالشعير / وأسماء حرّاسها الواقفين على كتفي / انتظاراً لفجر تحتمس ..."، فصوت النص الشعري الذي لا يقايض ... أو يفاوضهم ، ينأى بنفسه عن الغباء أو الجهل ، ويصعب عليه أن يتخيّل حارسين ... يسجلان نواياه ... في الفجر الآتي في الزمن الغائب . وبمقدار ما تتجذّر هذه التصورات في وعي صوت النص فإنه يبدو مفعماً بالأسى وممتلئاً بالإحساس التراجيدي وهو يعاين ما يترتب على هذا الوعي ؛ فأقل ما فيه أن يوطّن نفسه على الاعتقاد بالدوران أو الطواف ... في الوجود، وما يترتب على هذا الاعتقاد من الإحساس بالألم والمرارة ، وما يستتبعه من معاودة المعاناة المألوفة في الحياة البشرية بما في ذلك الصراعات والحروب وتبادل التهم الزائفة بين ممثلي الحضارات أو معسكراتها ؛ فعلى صوت النص الشعري أن يتوقع دائماً عودة ما مضى من صراع بين هنري وقلاوون ،

وعليه أن يتوقع أن نتيجة هذه الصراعات ستنعكس على هذا الإنسان المخلوق ... في معاناة الدوران المستمر . والفقرة الشعرية التالية وهي خاتمة فقرات نص " أمشاط عاجية " تجسّد كل هذه المعاني ، وتقدّم صورة دامية للغيم الذي طالعنا في مطلع النص رمزاً دالاً على أساس التكوين والبدء :

ستحدث أشياء أخرى

سيكذب هنري

على قلاوون ، بعد قليل

سيرتفع الغيم أحمر فوق صفوف النخيل

وأخيراً ، إن هذه القراءة المعنية بمواجهة النص مفردات وجملاً وصوراً وأخيلة ، والمعنية كذلك في تبيّن العلاقات بين كل العناصر المؤلفة له ، وفي تبيّن الأعراف الأدبية التي أنشأت النص وفقها – إن هذه القراءة قد تشعر المتلقي بالغبطة وهو ينتهي إلى بيان معنى ما متسم بالاتساق والتناغم ، معنى قادر – أو يدعي ذلك ، على الإجابة على التساؤلات التي يمكن طرحها حول النص . ولعله واضح أن مباشرة مثل هذه القراءة ليس أمراً سهلاً ، وليس أمراً ميسوراً في أغلب الأحيان. وبغض النظر عن الصعوبة في التعامل مع مثل هذا النص لما ينطوي عليه من غموض في اللغة والأخيلة ، ولما يبدو عليه ظاهراً من التواء وتنافر في تأليف أجزائه وعناصره ، ولما يرتبط به من إحالات وعلاقات مع نصوص أدبية أو دينية أخرى . بغض النظر عن هذا كله فإنّ المتلقي يجد نفسه إزاء تساؤل قاس وهو: ما مصير مثل هذا النص لو لم يتيسّر له مثل هذه المحاولة في القراءة ؟ وما مصير هذا النص إذا كانت هذه القراءة قد فشلت فعلاً في مقاربته أو في التآلف مع نية الشاعر ومقاصده ؟ وقد يجد المتلقي نفسه إزاء تساؤل أصعب ،

تساؤل قد يقوض رغبته في مباشرة قراءات أخرى ، وهذا التساؤل هو: هل هناك داع ، بالنسبة لمؤلف النص ولمتلقيه على السواء ، – لمثل هذه المعاناة في مقاربة معانٍ وأفكار على هذه الشاكلة ، وهل هناك داع لتقديم مثل هذه المعاني والأفكار بهذه الطريقة الغامضة والمعقدة . إن مثل هذا التساؤل قد راودني كثيراً وأنا أحاول التحاور والتفاهم مع هذا النص ، وكذلك وأنا أحاول تحليل أنسجته اللغوية والتخييلية . وتساؤلي هذا حقيقة ، لا يقتصر على نص " أمشاط عاجية " وإنما يصدق أيضاً على عدد كبير من قصائد درويش في السنوات العشر الأخيرة .. بل يصدق كذلك على عدد كبير من قصائد الشعر العربي المعاصر في الثلث الأخير من القرن العشرين . وإذا كان لي عزاء في تعاملي مع نصوص درويش ونصوص غيره من الشعراء العرب المعاصرين فهو حاصل في هذه المتعة الخاصة التي أستشعرها ليس في الكشف عن مكنون مثل هذه النصوص فقط ، وإنما في الكشف عن الكثير من الأفكار والرؤى التي أحسّها في داخلي أيضاً . وربما يتعزّز إحساسي بالعزاء أيضاً مع هذه المتعة التي أستشعرها وأنا أحسّ بأني أقف على ظاهرة خفية في التفكير الشعري العربي المعاصر ، ظاهرة تشكلت تدريجياً ضمن فترة قصيرة نسبياً؛ ظاهرة نجد ملامحها لدى أكبر ممثلي الشعر العربي المعاصر من مثل السياب وأدونيس وصلاح عبدالصبور والبياتي ومحمود درويش . إن معطيات هذه الظاهرة تتلخص في نظرة للوجود الإنساني بعيدة عن تلك النظرة التي استحوذت على رؤى الشعراء العرب عبر التاريخ . إن معطيات هذه الظاهرة تتلخص في النظر للوجود الإنساني باعتباره دورة مستمرة الحضور والغياب . وتبعاً لرسوخ هذا اللون في التفكير الشعري، فإنّ على المتلقي أن يعي الأسلوبية الشعرية التي رافقت هذه الظاهرة أو هذا اللون من التفكير ، وأن يعي الطبيعة التخييلية وطبيعة اللغة الشعرية الموظفة في التعبير عن موضوعات هذه الظاهرة .

إن أفق الشاعر العربي المعاصر ، علـــى اتســـاعه الظـــاهري ، وعلى غموضه وتعقيده ، يكاد ينحصر في الأفق الضيق للدورة الوجودية المتكررة وفي حدود تجلياتها بين قطبي الحياة والمـــوت ، أو الحضـــور والغياب على السواء .



نص القصيدة(*)

أمشاط عاجيّة

من القَلْعَةِ انحدَرَ الغيمُ أزرقَ
نحو الأزِقّةِ ...
شالُ الحرير يطيرُ
وسربُ الحمام يطيرُ
وفي بِرْكَةِ الماء تمشي السماءُ قليلاً
على وجهها وتطيرُ
ورُوحي تطيرُ ، كعاملة النَحْل ، بين الأزقّةِ
والبحرُ يأكُلُ من خبزِها ، خبزِ عكّا
ويفرُكُ خاتَمَها مُنْذُ خمسةِ آلافِ عامٍ
ويرمي على خدِّها خَدَّهُ ...
في طقوس الزفاف الطويل الطويلْ

*

تقولُ القصيدةُ :
فلننتظرْ
ريثما تسقط النافذةْ
فوق " ألْبُومِ هذا الدليل السياحيِّ

*

أدخُلُ من إبْطها الحجريِّ ، كما

يدخُلُ الموجُ في الأبديّةِ . أعبُر

بين العصور كأنّيَ أعبُرُ بين الغُرَفْ

أرى فيَّ محتوياتِ الزمانِ الأليفة :

مرآةَ بِنْتٍ لكنعانَ ،

أمشاطَ شَعْرٍ من العاجِ ،

صَحْنَ الحَسَاءِ الأشوريِّ ،

سَيْفَ المُدافع عن نَوْمِ سَيِّده الفارسيِّ ،

وقفزَ الصقور المفاجِىءَ من عَلَمٍ نحو آخرَ

فوق صواري الأساطيل ...

*

لو كان لي حاضرٌ آخرٌ

لامتلكتُ مفاتيحَ أمسي

ولو كان أمسي معي

لامتلكتُ غدي كُلَّهُ ...

*

غامضٌ سفَري في الزقاقِ الطويل

المؤدي إلى قَمَرٍ غامضٍ فوق سُوقِ

النحاس . هنا نخلةٌ تحمل البرج عنّي ،

وهاجَسُ أُغنيَّةٍ تنقُلُ الأدواتِ البسيطةَ

حولي ، لصُنْعِ تْرَاجِيدْيا مُكَرَّرةٍ ، والخيالُ

هنا بائعٌ يتجوَّلُ فوق الغبار أليفاً ،

كأنِّيَ لا شأن لي بالذي سوف يحدُثُ

لي في احتفالات يوليوس قَيْصَرَ ... عمَّا قليل !

*

أنا والحبيبةُ نشربُ

ماءَ المَسرَّةِ

من غيمةٍ واحدةْ

ونهبط في جَرَّةٍ واحدةْ !

*

رَسَوْتُ بمينائها ، لا لشيءٍ سوى

أنَّ أُمِّي أضاعت مناديلها ههنا ...

لا خرافةَ لي ههنا . لا أُقايضُ

....

لي ههنا كي أُعبِّيءَ ذاكرتي بالشعير

وأسماءِ حُرَّاسها الواقفين على كتفيَّ

انتظاراً لفجر تُحتَمُسْ . لا سيف لي ،

لا خرافةَ لي هَهنا لأُطلِّق أُمِّي التي

حَمّلتْني مناديلَها ، غيمةً غيمةً ، فوق

ميناء عكا القديمة ... عند الرحيلْ !

*

ستحدث أشياء أُخرى ،

سيكذبُ هنري على

قَلاَوونَ ، بعد قليلْ

سيرتفع الغيمُ أحمرَ فوق صُفُوف النخيلْ ...



الهوامش

١) راجع Holy Bible, red letter Edition, Zandervan, Genesis, Chapter, 1: 1-2, 6-7, 9, 20-22, 26, Chapter 2:4, 2, 5.

٢) انظر ما كتبته عن هذه الموضوعات في شعر أدونيس في : بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس ، اتحاد الكتاب العرب ، ٨٧، سنة ١٩٩٨، وفي مصادر الأورفية في شعر أدونيس ، مجلة فصول ١٩٨٧.

٣) انظر القصيدة : " قريباً من السور "، من : ورد أقل ، ديوان درويش ، م٢ ، ص ٣٥٤ .

٤) انظر قصيدة درويش :" حجر كنعاني في البحر الميت "، ديوان أحد عشر كوكباً ، ديوان درويش، م٢ ، ص ٥١٧ .

٥) انظر قصيدة عبدالوهاب البياتي ، موعد في المعرّة ، ديوان البياتي ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩ ، م١، ص ٣٦٦ .

٦) انظر تحليلي لهذه الأقوال في : قصيدتان في زمن الحصار ، محمود درويش : قصيدة لبيروت ، أدونيس: الوقت ، مجلة أبحاث اليرموك ، المجلد العاشر ، العدد الأول / ١٩٩٢ ، ص ١٥٤ – ١٥٥ .

٧) راجع تحليلي لقصيدة " مرآة خالدة " في : بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس ، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٧ .



جمالية النص الأدبي

ووجوه توظيفها*

عبدالله صولة

(*) إن هذا البحث ، محاضرة القاها الدكتور عبدالله صولة في النادي بتاريخ ٢٩/ ٦/ ١٤١٤هـ الموافق 12/12/93 19م

تأتي جهود الأسلوبيين والشعريين في العصور الحديثة من سبِتْزَرْ إلى جَاكُبسُون وماشُونيكْ وغيرهم لتجيب إجابات مختلفة دون شك لكنها متكاملة في الحقيقة ، عن سؤال : ما هو الأدب؟ أو بالأحرى ما هو الكلام الأدبي في النص ؟ من أين يصدر ؟ وكيف يتشكل ؟ وإلاَمَ يرمي ؟ فكانت الأسلوبية والشعرية بذلك تزاحمان النقد الأدبي مزاحمة جادة حتى كادتا تزيحانه عن عرشه وتحلان محله وتكونان بديلتين عنه . وكذلك كان يريد سبيتزر للأسلوبية أن تكون .

على أن أهم مكسب حققته الدراسات الأسلوبية والشعرية – وترونني في هذا المقام ، شأن الكثرة الكثيرة من الدارسين ، لا أفرق بين مصطلحي الأسلوبية والشعرية رغم ما بينهما من فروق قد تكون جوهرية – إنما هو الوقوف عند الوظيفة الشعرية أو الوظيفة الجمالية في النص المدروس وقوفاً طويلاً مفرطاً في الطول أحياناً . وأعني بوظيفة الكلام الجمالية في النص الشعري على وجه الإطلاق تناغم أجزاء الكلام وتآلفها وانتظامها فيه انتظاماً تركيبيّاً وصوتياً ودلالياً وتخييلياً يحقق بواسطته النص الشعري هويته الخاصة به في إثبات انتمائه إلى حقل الشعر .

لكن لئن كانت هذه الدراسات الأسلوبية والشعرية تكاد تكون مجمعة على أهمية الوظيفة الجمالية وذلك على وجه الخصوص منذ استواء اللسانيات البنيوية منهجاً علمياً في دراسة الكلام البشري فإنها – أي هذه الدراسات الأسلوبية والشعرية – قد وظّفت هذه الجمالية

ضروباً من التوظيف مختلفة بل متناقضة متعارضة في أكثر الأحيان ويمكن حصر ضروب التوظيف هذه في ثلاثة :

1) الجمالية بما هي مطلوبة لذاتها ، غايتها الأساسية تحقيق الهوية الشعرية .
2) الجمالية بما هي ذات أبعاد دلالية .
3) الجمالية بما هي ذات أبعاد براغماتية .

١) الجمالية بما هي مطلوبة لذاتها (جاكبسون وجون كوهين) :

إن جاكبسون في معرض نقده فكرة الفن للفن القائلة بمطابقة الأثر الشعري للوظيفة الجمالية والقائمة على اعتبار الوظيفة الجمالية هي كل حقيقة الأثر الشعري ، يرى " أن الأثر الشعري لا يمكن رده إلى الوظيفة الجمالية فحسب فهو له وظائف أخرى عدة فمقاصد الأثر الشعري هي في معظم الأحيان مرتبطة وثيق الربط بالفلسفة والأخلاق الاجتماعية وغير ذلك "[1]. لكن لئن لم تكن الوظيفة الجمالية الوظيفة الوحيدة في الأثر الشعري عند جاكبسون فإنها الوظيفة المهيمنة فيه[2] فكيف تتجلى الوظيفة الجمالية أو الوظيفة الشعرية في الأثر الشعري وما أبعادها ؟ يرى جاكبسون أن الجمالية أو الشعرية " تتجلى في أن نحسّ بأن الكلمة كلمة وليست مجرد معوض للشيء المتحدث عنه أو مجرد انفجار للعواطف . تتجلى الشعرية في أن تكون الكلمات وطرائق نظمها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي لا مجرد إشارات إلى الواقع لا قيمة لها وإنما هي أمور لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة "[3].

على هذا النحو تكون جمالية النص الأدبي عند جاكبسون مطلوبة لذاتها قائمة بذاتها منغلقة على نفسها فالشعر عنده ، شأن الفنون التشكيلية والموسيقى والرقص ، يشكل مادته وهي الكلام لتكوّن جماليته الخاصة به بحيث يكون هذا الكلام مستخدماً لذاته في ذاته حسب قوله .

بل إننا قد وجدنا جاكبسون في كتابه " ثماني مسائل في الشعرية" يطابق في بعض المواضع بين الشعر وبين الوظيفة الجمالية ، هذه المطلوبة لذاتها ، ويقصره عليها ويقف به عندها ، يقول من مقال يعود تاريخ كتابته إلى مطلع العشرينات " ما الشعر إلا الكلام ناهضاً بوظيفته الجمالية "[٤]. فالشعر عنده لا يهمه موضوع ملفوظه مثلما أن النثر الذي نستخدمه لغايات نفعية لا يهمه الإيقاع[٥].

لكن ما يلفت النظر حقاً في آراء جاكبسون في مسألة جمالية الشعر أنه في الوقت الذي يربط فيه بين الشعري والوظيفة الجمالية ويجعله إياها وهو أمر مشروع لا محالة يجعل الوظيفة الجمالية هذه توجد في سائر ضروب الكلام غير الشعري ، يقول : " لما كان الأثر الشعري لا يتعدد بوظيفته الجمالية فحسب فإن الوظيفة الجمالية ليست وقفاً على الأثر الشعري وحده فالخطبة والمحادثة اليومية والمقالات الصحفية والإشهار والمصنفات العلمية ، كلها يتاح لها أن تضع في الحسبان الاعتبارات الجمالية وأن تستخدم الوظيفة الجمالية فتكون الكلمات فيها مستخدمة في معظم الأحيان لذاتها وفي ذاتها وليست باعتبارها مجرد إحالات على المرجع "[٦].

وهكذا يزاح الشعر عن مقامه الرفيع ويستوي باللغو من القول ، ذلك أنه لما كان الشعر هو الوظيفة الجمالية وكانت الوظيفة الجمالية

مما يوجد في أي كلام نقول ونسمع ضاعت مكانة الشعر[٧] وكان من أسباب ضياعها طريقة جاكبسون في توظيف الجمالية في الشعر .

ويعتبر جون كوهين ممّن ردوا إلى الجمالية في الشعر مكانتها واعتبارها ، فالوظيفة الجمالية عنده وقف على الخطاب الشعري دون غيره من سائر الخطابات النثرية الشفوية منها والمكتوبة فجمالية النص الشعري تمثل عدولاً صريحاً عن بنية اللغة والكلام العادي .

يرى كوهين أن الشعر نقيض اللغة والخطاب النثري العادي من جهة الصوت والمعنى ، فليس الشعر عنده مجرد كلام موزون مقفى دال على معنى أي أنه ليس كلاماً أضيف إليه حلي وضروب من الزينة كالوزن والقافية وضروب البديع والبيان كما كانت ترى الشعرية التقليدية من أرسطو إلى جاكبسون مروراً بالشعرية العربية القديمة ، وإنما الشعر عنده ضد الكلام العادي ونقيض له جدولياً sur le plan paradigmatique ونسقياً sur le plan syntagmatique من جهة الصوت والمعنى معاً .

١) من حيث الصوت : وينقسم الوجه الصوتي في الكلام الشعري عند كوهين إلى نغم وإيقاع ووزن ويعمل في النص جدولياً ونسقياً .

* جدولياً :

أ - النغم (ظاهرة الجناس) :

لقد أثر عن دي سوسير قوله الذي يلخص على نحو ما نظريته اللسانيات كلها : " لا يوجد في اللغة غير الاختلاف " "Dans la langue il

"n' y a que des différences" " ذلك أن النظام اللغوي حسب دي سوسير سلسلة من الاختلافات الصوتية تتفاعل مع سلسلة من الاختلافات الدلالية.

إن الاختلاف الصوتي في السلسلة الكلامية من مقومات اللغة ، حيث ينهض كل صوتم بوظيفة تمييزية Fonction distinctive هي التي على أساسها تكون لكل كلمة بنيتها الصوتية (والدلالية أيضاً) التي تميزها عن سواها من الكلمات جدولياً ، وسياقياً داخل الجملة أو الرسالة مما يجعل هذه الرسالة واضحة مفهومة لا لبس فيها ، لكن هذا النظام الصوتي الذي للغة وللخطاب النثري العادي نجد النظام الصوتي في الخطاب الشعري على عكسه تماماً ، إذ يعمد هذا الخطاب إلى ترديد الصواتم نفسها أو ما يضارعها مخرجاً وصفة وغير ذلك لتوفير خصيصة الجناس Homophonie الذي هو حسب كوهين جوهر الشعر . يقول كوهين : " إن الصوتم الذي يشغل في اللغة وظيفة مخالفة fonction de différenciation يشغل في الشعر وظيفة مناقضة لذلك تمام المناقضة هي وظيفة اللبس ونزع خصيصة المخالفة Fonctim de défférenciation إذ في حين يجنب النثر [العادي] نفسه قدر المستطاع تقريب المتجانس من الأصوات في خطابه ، يعمل الشعر لا على التقريب بينها فحسب وإنما يعمل أيضاً على وضعها في المكان نفسه من الخطاب "[8] وكوهين إنما يلمح بجملته الأخيرة وهي : " يعمل على وضعها في المكان نفسه من الخطاب " إلى دور القافية في إحداث الجناس في القصيدة . ذلك أن القافية سواء في الشعر التقليدي أو الشعر الحر تأتي داعمة مبدأ التجانس هذا من خلال عودتها المنتظمة بشكلها الصوتي نفسه في المكان نفسه (آخر البيت أو السطر الشعري) بعد فترات " متقايسة " عادة وهو ما تنشأ عنه ظاهرة الجناس في الكلام من ذلك قول المتنبي :

وقلقلت بالهمّ الذي قلقل الحشـا قلاقـل عيـش كلّـهنّ قلاقـل

حتى لكأن البيت قد غدا - بعبارة مالارميـة متحدثـاً عـن دور الجناس في إنشاء شعرية البيت - كلمة واحدة : un mot total رغم أنـه مكون من عدة كلمات .

ب - الإيقاع والوزن :

يرى كوهين أن النثر Prose مشتق من قولـهم فـي اللاتينيـة Pnosus أي التقدم الخطي . في حين أن البيت Vers مشـتق فـي اللغـة نفسها من Versus أي العودة المنتظمة ، ومدار هذه العودة المنتظمة فـي الخطاب الشعري على الإيقاع والوزن . ففي حين تكـون كـل جملـة أو عبارة نثرية خاضعة لإيقاع مختلف عن إيقاع جارتها تكون كل جملـة أو عبارة في الشعر خاضعة للإيقاع نفسه الذي لجارتها . فالبيت الشـعري الذي على بحر المتقارب مثلاً يعمد فيه على مـدى السلسـلة الصوتيـة بأكملها إلى ترجيع نفس الصورة الإيقاعية والوزنية خاصة وهي "فعولن" بحيث يتغير المعنى في كل مرة ولكن الإيقاع يبقى واحداً . ولنقل بعبـارة كوهين إن المدلول يتغير ويختلف في السلسلة الكلامية فـهو : أ . ب . ج. د إلخ. ولكن الدال يظل هو نفسه يعود في كل مرة داخـل السلسـلة الصوتية فهو : أ . أ . أ . أ ...

مثال من شعر الخنساء في رثاء أخيها صخر :

حمّال ألوية هبّـاط أوديـة شهّاد أندية للجيـش جـرّار

نحّار راغية ملجاء طاغيـة فكّاك عانيـة للعظـم جبّـار

ففي كلا البيتين يتغير المدلول في كل مرة : حمّـال / هبّـاط /

شهّاد / نحّار / ملجاء / فكّاك + ألوية / أودية / أندية / راغية / طاغية/ عانية ، ولكن الدال الصوتي (الإيقاعي والوزني) يظل هو نفسه فالوزن وهو وزن البسيط يعود من خلال عودة مستفعلن فاعلن في كل بيت :

حمّال ألوية / هبّاط أودية شهّاد أندية / للجيش جرّار
مستفعلن فعلن / مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن / مستفعلن فعلن

وكذلك الإيقاع فهو يعود من خلال عودة المقاطع نفسها في انغلاقها وانفتاحها مشكّلة كلمات ذات صيغ متشابهة : حمّال / هبّاط / شهّاد + ألوية / أودية / أندية . وهذه الكلمات مندرجة بدورها في عبارات متماثلة تعود بانتظام : حمّال ألوية / هبّاط أودية / شهّاد أندية... وعلى هذا تحصل لنا خصيصة وحدة الوزن Homométrie وخصيصة وحدة الإيقاع Homorythmie اللتان يفتقد إليها الخطاب النثري العادي .

* نسقياً :

إن عودة الدال الصوتي (النغم + الإيقاع والوزن) يتجاوز العبارة الواحدة والبيت الواحد في القصيدة ليشمل الخطاب كله من أوله إلى آخره وهذا الدال يتردد في فضاء القصيدة عبر ثلاثة أشكال هي :

الشكل النغمي القائم على الجناس Homophonie .

والشكل الوزني القائم على عودة التفعيلة نفسها Homométrie .

والشكل الإيقاعي القائم على عودة الإيقاع نفسه Homorythmie.

فإذا أضفنا إلى ذلك ظاهرة ترديد المدلول كما سنرى ألفينا جمالية الشعر قائمة أساساً - في المستوى النسقي - على ظاهرة

الترديد ، ترديد الأشكال المختلفة التي تتضافر فيما بينها لتنشىء شكل الأشكال La forme des formes . ولئن أطنب النقاد والبلاغيون العرب القدماء في دراسة كل شكل من الأشكال المذكورة على حدة فإنهم لم يهتدوا إلى دمج هذه الأشكال في شكل واحد يؤلف بينها جميعاً . ومرد ذلك إلى سيطرة النزعة التجزيئية على دراساتهم لخصائص الشعر . يقول د . جابر عصفور عن مفهوم حازم القرطاجني في تناوله بالدرس لخصائص الشعر : " ... أما مفهوم حازم فإنه يظل – في إطاره الخاص – منطوياً على التسليم بثبات عناصر القصيدة وعدم تجاوبها واستغلال أجزائها بحيث يبدو انتظام المعاني الجزئية في جانب وانتظام الألفاظ في جانب آخره وانتظام الفصول والأغراض في جانب ثالث "[٩].

أما كوهين فإنه لما كان بنيوياً في منطلقاته فإنه ذهب يبحث في البنية العامة الشاملة أو في شكل الأشكال . إن شكل الأشكال هذا هو الذي تنشأ عنه جمالية الخطاب الشعري وهي جمالية تقوم نقيضاً لخصائص الخطاب النثري ولخصائص اللغة كما حددها سوسير خاصة .

٢) من حيث المعنى :

يعتبر جون كوهين ممن ذهبوا إلى أبعد حد بمفهوم العدول . كما سبق أن سنه شارل بالّي منذ نشأة الأسلوبية على أساس التقابل بين قيمة الكلام اليومي العاطفية وبين قيمته العقلية . وإذ نقل كوهين موضوع دراسته من مجال الخطاب اليومي (بالي) إلى مجال الشعر ، جعل هذه المقابلة نفسها قائمة بين الشعر بما هو قيمة عاطفية وبين النثر العادي بما هو قيمة عقلية مفهومية . وهكذا عرّف كوهين الوظيفة الشعرية التي هي عنده . مقصورة على الشعر دون سواه (وذلك على

عكس جاكبسون) بقوله : " إن الفرق بين النثر والشعر لا يكمن في المادة الصوتية ولا في المادة الإيديولوجية وإنما يكمن في نمط العلاقات المخصوص الذي ترسيه القصيدة بين الدال والمدلول من ناحية وبين المدلولات من ناحية أخرى "(١٠).

يعني هذا أن الكلام في القصيدة يعمل جدولياً أي على صعيد الكلمة الواحدة بين دالها ومدلولها ويعمل نسقياً أي على صعيد النص برمته بين مدلولاته جميعاً .

* جدولياً :

أي فيما يخص العلاقة بين الدال والمدلول مثال بيت المتنبي في مدح سيف الدولة واصفاً حالة رسول ملك الروم إليه :

وأقبل يمشي في البساط فما درى إلى البحر يسعى أم إلى البدر يرتقي

ففي كلمة البحر نجد :

الدال : وهو لفظ البحر .

المدلول : النهر العظيم ذو الماء الملح المشتمل على الخيرات الكثيرة .

المدلول : عظمة الممدوح (سيف الدولة) وشدة كرمه .

لقد فرقت الصياغة الشعرية في هذا البيت إلى الأبد بين الدال ومدلوله الأول وأرست علاقة جديدة بين الدال ومدلوله الثاني . وقل مثل ذلك عن كلمة البدر :

الدال : هو لفظ البدر .

المدلول : القمر عند التمام .

المدلول : جمال الممدوح أو كمال جماله .

إن العلاقة بين الدال والمدلول الأول علاقة اعتباطية Arbitraire فهي علاقة مواضعة إذ لا شيء يجمع بين الدال والمدلول الأول فقد سمي البحر بحراً باتفاق المجموعة اللسانية العربية والدليل على كون التسمية اعتباطية إطلاق الفرنسية على نفس المسمى دال mer والإنقليزية دال Sea . أما العلاقة بين الدال والمدلول الثاني في مثالنا السابق فهي علاقة مبررة ذلك أن ما يجمع بين البدر والممدوح الجميل جمال كليهما وما يجمع بين البحر وبين الممدوح العظيم الكريم عظمة كليهما وكرمه ، فهنالك إذن ما يجمع بين كليهما وما يبرر نعت سيف الدولة بالبدر الجميل والبحر العظيم ، وإذن فالفرق بين النثر العادي واللغة مطلقاً من ناحية وبين الشعر من ناحية أخرى قيام النثر واللغة على الاعتباطية في الجمع بين الدال والمدلول وقيام الشعر على التبرير La motivation في الجمع بينهما . إن الشعر حسب كوهين نضال ضد اعتباطية الدال .

إن العلاقة بين الدال والمدلول الأول في مثالنا السابق قامت على الدلالة التصريحية المطابقية La dénotation التي للّفظ من أصل الوضع. أمّا العلاقة بين الدال والمدلول الثاني فقد قامت على أساس الدلالة الحافّة الالتزامية La Connotation أي على أساس ما يلزم معنى البحر ويصاحبه ويتبعه من دلالات العظمة والسخاء . وإذن فإن الشعر مرور من الدلالة التصريحية إلى الدلالة الحافة . إنه قتل للدلالة الأولى التصريحية وبعث للدلالة الثانية الحافة حسب كوهين مع إقصاء تام للدلالة التصريحية فالمدلول الأول لدال البحر في بيت المتنبي السابق

ذكره وهو الماء الملح العظيم اللجّي يجب أن يغيّب تماماً ليحل محله المدلول الثاني وهو الكرم والعظمة . إن وظيفة المدلول الأول في بيت المتنبي أي وظيفة البحر معطلة فالمدلول الثاني وحده هو الذي يشتغل ويمتلك وظيفة الدلالة . يرى كوهين أن الدلالة المفهومية التي هي قوام الكلام العادي والدلالة العاطفية التي هي قوام الشعر ضدان لا يجتمعان فالشعر أساسه الدلالة الحافة .

كما أن العلاقة بين الدال والمدلول الأول قامت على المفهوم Le concept أما بين الدال والمدلول الثاني فإنها قامت على الصورة L'image فالشعر مرور من المفهوم إلى الصورة .

على أن الشعر لا يغير المعنى المفهومي المعبر عنه ولا يضيف إليه جديداً وإنما هو يقدمه تقديماً مختلفاً مناقضاً للطريقة التي يقدم بها في الخطاب العادي ، فقول المتنبي عن سيف الدولة إنه بحر وهو يقصد شدة كرمه وعظمته لم يأت بالجديد من جهة المعنى ، فالمعنيان متكافآن ولكن بنية المعنى أو صورة المعنى في كلا القولين مختلفة اختلافاً تاماً وذلك على النحو التالي :

فرق ما بين صورة المعنى في الشعر وصورته في النثر :

هل غير المتنبي المعنى أو بالأحرى مادة المعنى حين عبر عن شدة كرم سيف الدولة بالبحر وعن عظيم وسامته بالبدر ؟

الحق أن مادة المعنى واحدة في الحالتين ولكن الذي تغير هو صورة المعنى La forme du sens . فقولنا في النثر رجل كريم وفي الشعر رجل بحر جعل صورة المعنى في القول الشعري تقوم على الخصائص أو المبادىء التالية :

١) مبدأ نفي النفي Négation de la négation :

إن لفظ كريم في قولنا رجل كريم ينتمي إلى جدول لغوي يترادف فيه هذا اللفظ مع ألفاظ من قبيل جواد ، سمح ، معطاء ، سخي إلخ ، أو يتضاد مع ألفاظ من قبيل بخيل ، شحيح ، ضنين إلخ ، فهذه الألفاظ يمكن أن ينفي أحدها الآخر ويعوضه ويقوم مقامه ونظل رغم ذلك نحصل على جمل يقرّ بها واقع التجربة الاجتماعية المتغير المتنوع فرجل كريم أو جواد ورجل شحيح أو بخيل مما يتوفر في الواقع . لكن لفظ بحر في قولنا رجل بحر لا يقبل بهذا النفي ولا يخضع له فهو ينفي مبدأ النفي الذي تخضع له اللغة حسب دي سوسير ويخضع له الخطاب العادي ، ذلك أن قولنا رجل نهر أو رجل جبل أو رجب أقيانوسي لا وجود له في الواقع فهو لذلك غير قابل لتبادل المواضع مع الألفاظ التي ينتمي إليها في جدول اللغة أي قبل أن يزجّ به في الخطاب الشعري . إن محور التوزيع في الشعر يرفض محور الاختيار .

٢) مبدأ الاستبداد بعالم الخطاب L'univers du discours :

إن مفهوم عالم الخطاب في اللسانيات البنيوية يقصد به السياق اللغوي الذي تظهر فيه الكلمة ، وهو مختلف اختلافاً كاملاً عن مفهوم عالم الخطاب كما جاء في لسانيات التلفظ ؛ فعالم الخطاب في جملة الرجل كريم يحتمل ظهور لفظ آخر إلى جانب لفظ كريم يعوضه وينفيه ويقوم مقامه مثل لفظ بخيل فعالم الخطاب يساوي : مسند + مسند آخر . في حين أن عالم الخطاب في جملة الرجل بحر لا يحتمل وجود لفظ آخر إلى جانب لفظ بحر فلفظ بحر يستبد بعالم الخطاب ويأتي محوره النسقي

رافضا المحور الجدولي وذلك على عكس اللغة والكلام العادي فعالم الخطاب في الشعر ≠ مسند + مسند آخر .

٣) مبدأ الغموض أو خصيصة الغموض :

عن مبدأ نفي النفي ومبدأ الاستبداد بعالم الخطاب تنشأ في الشعر ظاهرة الغموض وذلك على النحو التالي : يمتاز المعنى النثري بالوضوح الذي يستمده من إمكانية ترادفه أو تضاده مع ألفاظ الجدول Le paradigme الذي تنتمي إليه الكلمة . فكريم في قولنا رجل كريم يفسر أو يوضح بقولنا غير بخيل أو غير شحيح . في حين أن لفظ بحر في قولنا رجل بحر ليس له مقابل يوضحه فلا يمكن أن نفسره بقولنا مثلا رجل غير جبل أو غير أرض فهذا لا يوضحه وإنما يزيده غموضا . يقول كوهين : " لا تكون الفكرة واضحة إلا إذا استطعنا أن نضعها داخل نظام تقابلي فبهذا يفسر وضوح الألفاظ المجردة التي تكون عادة متقابلة في اللغة "[(١١)].

فلئن كان الكرم في قولنا رجل كريم يوضحه عكسه وهو البخل أو الشح فإن البحر في قولنا رجل بحر لا يوضحه عكسه وهو الأرض أو الجبل مثلا . أما حين نتعسف فنعمد إلى تطبيق قانون التقابل الذي يحكم اللغة على الشعر ، فإننا ننتهي إلى ضرب من الخور في معظم الأحيان فعكس رجل بحر هو مبدئيا رجل أرض أو رجل جو لكن هذا لم يزد العبارة التي رمنا توضحها إلا غموضا .

على أن قولنا رجل بحر يفسره مفهوميا قولنا رجل كريم فالمعنى واحد ولكن صورة المعنى في تقابل تام .

تنشأ عن هذه المبادىء أو الخصائص كلها وظيفة المدلول

الشعري الإشجائية La fonction de pathétisation أي أثر الشعر في المتلقي وهو أثر متولد عن روح الغرابة التي تكتنف الكلمة الشعرية وذلك في مقابل وظيفة المدلول النثري المفهومية noétiqure, conceptuelle القائمة على الوضوح .

* نسقياً :

لئن كان الكلام الشعري قائماً على العدول جدولياً فإنه على الصعيد النسقي قائم على الترديد : ترديد المدلولات وترديد العلامة نفسها :



١) ترديد المدلولات :

يعتبر كوهين النص الشعري لعبة ترادف متواصل Longue synonymie إذ تردد في فضاء النص المدلولات نفسها ترديداً يذكرنا بمبدإ التكافؤ أو التطابق عند جاكبسون وبمفهوم المحور الدلالي المتجانس Isotopie عند قريماس ، لولا أن طبيعة المدلولات المرجعة عند كوهين إشجائية Pathétique لا مفهومية كما هو الشأن عند قريماس وجاكبسون[١٢] وتستمد هذه المدلولات طبيعتها الإشجائية من قيامها على العدول وعلى مبدإ نفي النفي أو الكلية . ويلخص كوهين كيفية انبناء المعنى جدولياً ونسقياً في النص الشعري على النحو التالي :

١) العدول = L'écart

٢) نفي النفي أو الكلية = La totalisation

٣) الإشجاء = La péthétisation

٤) الترديد = La répétitivité

يحلل كوهين هذا الرسم فيقول : " أما المراحل الثلاث الأولى فتقع على الصعيد الجدولي وأما المرحلة الرابعة فتقع على الصعيد النسقي "[١٣]:

٢) ترديد العلامة أو بالأحرى تكرار العلامة :

ويتعلق هذا التكرار بعودة الكلمة نفسها مرتين أو أكثر في النص نفسه فمثل هذا التكرار لئن خلا منه – أو يكاد يخلو – الخطاب النثري العادي فإنه يمثل قاعدة الكلام الشعري فيما يرى كوهين ذلك أن الخطاب النثري العادي يخضع لقانون الإخبار Loi d'informativité في حين يقوم الخطاب الشعري على خرق قانون الإخبار هذا فما يقوله هذا الخطاب يعيده ويكرره لكي يحقق هويته وخصوصيته وغاياته التي تتمثل حسب كوهين لا في قول شيء جديد في كل جملة جديدة وعبارة جديدة وإنما تتمثل هذه الغايات في جعل الكلام سامياً سمواً يحققه الترديد والتكرار ومن هنا جاء عنوان كتابه " الكلام السامي ". تلك هي وظيفة الكلام الشعري الجمالية التي تجعل الشعر مطابقاً لحقيقة جوهره . ولقد طبقت طريقة كوهين هذه في الكشف عن عمل الدلالة في الشعر جدولياً ونسقياً (جدولياً من خلال العدول ونسقياً من خلال الترديد : ترديد العلامات والمدلولات) في مقالي " شعرية الكلمات وشعرية الأشياء في قصيدة صلوات في هيكل الحب للشابي "[١٤].

٢ – الجمالية بما هي ذات أبعاد دلالية :

من المدارس الأسلوبية والشعرية ما قامت ، في الأساس على نقض النظرة القائمة على اعتبار جمالية النص الأدبي مطلوبة لذاتها

وفي ذاتها والمثال على ذلك آراء كنراد بيرو الأسلوبية في كتابه "اللسانيات الوظيفية والأسلوبية الموضوعية "[15] وآراء هنري ماشونيك الشعرية في كتابه " في سبيل الشعرية "[16]. بل إن هذين الدارسين لا يلتفتان إلى جمالية الكلام إلا على أساس أنها مؤدية إلى المعنى الأساسي فيه أو على الأساس أنها مؤدية في ذاتها معنى فهي جمالية – معنى أو بالأحرى شكل – معنى .

فكنراد بيرو في كتابه المذكور يتبنى رأي الفيلسوف قرنجار الوارد في كتابه " رسالة في فلسفة الأسلوب " ومفاد هذا الرأي " أن مفهوم الأسلوب ليس بالأساس مقولة جمالية "[17] ذلك أن الأسلوب فيما يرى قرنجار إقحام الذاتية علىالكلام وطريقة في تفريده أي جعله منفرداً تفرد الذات التي أبدعته عن سائر الذوات المتكلمة والمبدعة فالأسلوب إنما هو تشكيل الكلام تشكيلاً يجلو نظرة المبدع إلى العالم ويبرزها .

لكن رغم ذلك كله وجدنا كنراد يتحدث في المقابل عن التناغم L'harmonie في الأثر الأدبي ويعرّف هذا التناغم تعريفاً يجعله أقرب ما يكون من تعريف جاكبسون للوظيفة الشعرية أو الجمالية فالتناغم عنده يعني التقاء المستويات التركيبية والإيقاعية والدلالية وتضافرها عند نقطة من الأثر بعينها ويتم هذا التضافر بترديد المستويات المذكورة وتكرارها وترجيعها .

لقد عُني بيرو بالوقوف عند هذا الترديد والترجيع والتكرار لمختلف مستويات الكلام المذكورة من تراكيب وإيقاع ودلالة ، لكن لا باعتبارها مطلوبة لذاتها وإنما باعتبارها تقودنا إلى عمق النص وجوهره فهذا التناغم بتعبير بيرو أو الجمالية بتعبيرنا وسيلة لا غاية ومنطلق إلى روح النص لا منتهى ، يقول بيرو : " إن التقاء عدة ضروب من السنن

إضافية [يعني التناغم الحاصل من التقاء مستويات الكلام التركيبية والصوتية والدلالية القائمة على الاطناب والترديد] إذ تجلو خصائص الموضوع المدروس الشكلية إنما تشير إلى الأهمية التي يعلقها الكاتب على عنصر حاضر في ذلك الموضوع "(١٨).

أما هنري ماشونيك فإنه أكثر وضوحاً في حملته على مفهوم الجمالية تطلب لذاتها وفي حملته على جاكبسون ممثل هذا التيار الأكبر في الدراسات الشعرية . إن " الجميل " عند ماشونيك لا يمكن أن يكون جميلاً في ذاته مستقلاً عن كل تعيين أو إحالة وإنما هو جميل نافع وقد أدت هذه الآراء بماشونيك إلى إنكار " الجميل " مطلقاً . فما يهمه إنما هو أساساً إنتاج المعنى من خلال الكتابة . يقول مهاجماً جاكبسون : " ما جدوى أن نتحدث اليوم عن " الجميل " ؟ وهات من يسمع عنك الحديث فيه ! وهل قولنا بانتظام [الكلام في النص] يحيط بكل بما في النص؟"(١٩).

إن جانب الشكل أو الجانب الجمالي في النص أي الدال بلغة ماشونيك هو لا وعي الكلام أي ما لم يقله الكلام في الأثر من جهة منطوقه ومدلوله وما يصرح به . يقول ماشونيك : " يمثل النص من حيث داله لا وعي الكلام "(٢٠) فالشكل عنده ليس شكلاً قائماً بذاته وفي ذاته كما يرى جاكبسون وإنما هو شكل – معنى Une forme - sens .

إن تعريف ماشونيك الدال الشعري بكونه يمثل لا وعي الكلام يطرح على بساط الدرس مشكلة على غاية من الدقة والأهمية وهو يلفتنا بذلك إلى قضايا تتعلق بالإبداع الأدبي شائكة حقاً . إذ لما كان الدال حسب رأيه يمثل لا وعي الكلام أو وعي الكلام الباطن استتبع ذلك بالافتراض أن مدلول الكلام هو وعي النص الظاهر . ولما كنا نعرف منذ فرويد أن وعي المرء الباطن أصدق تعبيراً عن حقيقته وعن وعيه

الظاهر أمكن لنا أن نقول إن دال الكلام الأدبي أو وجهه الجمالي – بلغتنا هنا – أصدق تعبيراً عن المبدع من منطوق كلامه ومضمونه ومدلوله الظاهر .

على أنه بالإمكان – إن نحن دفعنا بمنطق ماشونيك إلى أقصاه – أن نقول إن النص الأدبي إنطلاقاً من رأي ماشونيك هذا يمكن أن يكون قائماً على التوتر والتعارض والتصادم والتناقض بين وعي الكلام فيه أي ما يقوله النص مضموناً من جهة المدلول وبين لا وعي الكلام فيه أي ما يقوله النص من جهة الشكل على صعيد الدال .

هذه المقولات في اعتبار جمالية النص وشكله وداله ظواهر مؤدية إلى دلالة النص الأساسية أو مؤدية في ذاتها دلالة أساسية يمكن إنطلاقاً منها واستنارة بها لا تطبيقاً حرفياً لها أو تقيداً مطلقاً بها أن ننظر في جمالية الكلام في قصيدة " الجمال المنشود " لأبي القاسم الشابي على أنها جمالية منتجة للمعنى حاملة في ذاتها معنى قد يكون من بعض الوجوه متعارضاً مع المعنى المصرح به في القصيدة :

نص القصيدة :

الجمال المنشود

يا عذارى الجمال، والحب، والأحلام،	بل يا بهاءَ هذا الوجود !
قد رأينا الشعورَ منسدلات	كلّلتْ حسنها صباحُ الورود
ورأينا الجفون تبسم ...، أو تحلم	بالنور ، بالهوى ، بالنشيد ...
ورأينا الخدودَ ، ضرّجها السِّحْرُ	فآها من سحر تلك الخدود !
ورأينا الشفاهَ تبسم عن دنيا	من الورد ، غضّة ، أملود
ورأينا النهودَ تهتزُّ ، كالأزهار	في نشوة الشباب السعيد

فتنة ، توقظ الغرام وتذكيه ، ولكن ماذا وراء النهود ؟
ما الذي خلف سحرها الحالم، السكران في ذلك القرار البعيد ...؟
أنفوس جميلة ، كطيور الغاب تشدو بساحر التغريد
طاهرات ، كأنها أرج الأزهار في مولد الربيع الجديد ؟
وقلوب مضيئة ، كنجوم الليل ضواعة ، كغض الورود ؟
أم ظلام ، كأنه قطع الليل ، وهول يشيب قلب الوليد
وخضم ، يموج بالإثم والنكر ، والشر ، والضلال المديد ؟
لست أدري ، فرب زهر شذي قاتل رغم حسنه المشهود
صانكن الإلاه من ظلمة الروح ومن ضلة الضمير المريد
إن ليل النفوس ليل مريع سرمدي الأسى ، شنيع الخلود
يرزح القلب فيه بالألم المر ويشقى بعيشه المنكود
وربيع الشباب يذبله الدهر ويمضي بحسنه .....
غير باق في الكون إلا جمال الروح غضا على الزمان الأبيد[٢١]

٢٢ صفر ١٣٤٩ ، ١٩ جويلية 1930

تنقسم القصيدة إجمالا قسمين اثنين :

- القسم الأول : من البيت الأول إلى البيت السابع .

- القسم الثاني : من عجز البيت السابع إلى آخر القصيدة .

وهذان القسمان يقومان لا على ترديد العلامة للعلامة والمدلول للمدلول والصوت للصوت على نحو ما يرى كوهين في تحديده لوظيفة النص الشعرية وإنما يقومان على نفي العلامة للعلامة وإقصاء المدلول للمدلول واختلاف الصوت عن الصوت أحيانا ، فالقسمان لا يردد أحدهما الآخر وإنما هما في تعارض تام معجما وصيغا صرفية وتركيبا وصورة أيضا مما يعني أن نظرية كوهين في الترديد نظرية لا تصمد أمام الاختبار التطبيقي .

١) معجم القصيدة :

يتكون معجم القسم الأول من ألفاظ حسية مادية أساساً هي :

- الشعور
- الجفون
- الخدود
- الشفاه
- النهود

وهي مرتبة كما ترى ترتيباً تنازلياً روعي فيه التدرج من الأعلى (الشعور) إلى الأسفل (النهود) مروراً بالجفون فالخدود والشفاه وهو ترتيب تنازلي يوحي في ذاته بحركة المادة في نزوعها إلى أفقها السفلي حسب فلاسفة الأخلاق في القديم . وقد توج هذا المعجم بخبر يخبر عنه هو " فتنة " بكل ما للفظ فتنة من دلالات متنوعة مختلفة ترتبط كلها بالحسي والدنيوي المضل الفاتن .

في حين قام معجم القسم الثاني على ألفاظ روحية أساساً هي :

- النفس (مرتين)
- القلب (ثلاث مرات)
- ...
- الروح (مرتين)
- الضمير إلخ ..

وقد جاءت أداة الاستدراك " لكن " تفصل بين القسمين طاوية

المعجم الحسي فاتحة معجماً جديداً مناقضاً له تماماً هو المعجم الروحي فمعجم القصيدة قائم إذن على التحول من عالم الكون والفساد إلى عالم الروح والبقاء .

٢) الصيغ الصرفية في القصيدة :

ألفاظ القسم الأول جاءت كلها جموعاً : شعور – جفون – خدود إلخ في حين غلب على القسم الثاني الإفراد خصوصاً في آخر القصيدة (الروح – القلب – ... ...). فهذه الصيغة الصرفية تجسد شكلياً تحول القصيدة من عالم الكثرة في القسم الأول وهو عالم الأجسام والأعراض إلى عالم الوحدة في القسم الثاني وهو عالم الوحدة ، عالم الروح .

يدعم هذا ، التحول الطارىء على ضمير المتكلم في القصيدة فمن ضمير المتكلم الجمع في القسم الأول (رأينا × ٥) إلى ضمير المتكلم المفرد (لست أدري) أي أن هناك نزوعا دائماً على جميع المستويات إلى الخروج من الكثرة إلى الوحدة .

نلاحظ كذلك في شأن الصيغ الصرفية قيام القسم الأول على وصف المعجم الحسي بواسطة الأفعال ، والأفعال مقيدة بالزمان : الجفون تبسم أو تحلم + الخدود ضرّجها السحر + الشفاه تبسم + ... تهتز . وقيام القسم الثاني على وصف المعجم الروحي بواسطة الصفات المشبهة والصفة المشبهة غير مقيدة بالزمان ولا تفيده مثال : نفوس جميلة + طاهرة – غضّ ...) فالقصيدة من هذه الناحية انتقلت من التحول إلى الثبات من جهة المعجم أولاً ومن جهة الصيغة الصرفية التي تشكل بها هذا المعجم ثانياً ، على أن الأمر يتجاوز المعجم وصيغه الصرفية إلى التركيب .

٣) تراكيب القصيدة :

إن التعارض بين قسمي القصيدة قد شمل التركيب أيضاً إذ قام القسم الأول منها على الجمل الفعلية أساساً (رأينا × ٥) في حين قام القسم الثاني على الجمل الاسمية (مبتدأ / خبر) . كما غلبت على القسم الأول من الناحية التركيبية وظيفة الحال :

- قد رأينا الشعور منسدلات
- رأينا الجفون تبسم أو تحلم
- رأينا الخدود ضرّجها السحر
- رأينا الشفاه تبسم
- رأينا الصدور تهتزّ

في حين طغت على القسم الثاني وظيفة النعت أساساً :

- أنفوس جميلة
- طاهرات
- قلوب مضيئة ، ضوّاعة ، كنجوم الليل + كغض الورود
- ظلام كأنه قطع الليل + هول يشيب قلب الوليد
- خضم يموج بالإثم والنكران والشر والضلال المديد إلخ .

إن الجمل الفعلية في القسم الأول تتضافر مع وظيفة الحال لتفيدا معاً معنى التحول والارتباط بالزمان والتقيد به فالحال من حال يحول أي مضى وانقضى يقول ابن مالك في الألفية :

وكونــه منتقـــلاً مشــــ تق يغلب لكــن ليــس مســ تحق

أما الجمل الاسمية في القسم الثاني فتتضافر مع وظيفة النعت لتفيد معنى الثبات والدوام وعدم التقيد بالزمان فالنعت قائم عادة ما قام منعوته .

وعلى هذا نقول إن طبيعة التراكيب الغالبة في كل قسم من قسمي القصيدة جاءت متناغمة مع طبيعة المعجم والصيغ الصرفية الطاغية في كل قسم منها . بقي أن نلاحظ أن التعارض بين القسمين امتد أمره إلى الصورة الشعرية أي المستوى التخييلي في مجازات وتشبيهات ، فقد اعتمد كل من القسمين طريقته الخاصة في التصوير الفني وآية ذلك أن الركن البلاغي الذي تحكم في القسم الأول إنما هو الاستعارة أساساً في حين تحكم التشبيه في القسم الثاني تحكماً لافتاً للإنتباه . وهكذا تكون جمالية القصيدة محل الدرس قائمة على ظهور نسقين أسلوبيين متعارضين تعارضاً تاماً معجماً وصيغاً صرفية وتراكيب وصورة شعرية . فكيف يمكن توظيف هذه الجمالية ؟ وما هي الدلالات الممكن استخلاصها منها ؟.

يمكن أن نوظف جمالية القصيدة على النحو الذي أبرزنا ضروباً من التوظيف مختلفة :

– توظيف أول فقول في شأنه : لقد جاء مضمون القصيدة في القسم الثاني يمجد الجمال الروحي في ثباته ودوامه مقابل زوال الجسد وفساده وانحلاله المعبر عنه في القسم الأول من القصيدة ، فجاءت بنية الكلام تبعاً لذلك تفيد أسلوبياً الثبات والدوام والانعتاق من الزمنية في القسم الثاني والزوال والتحول والتقيد بالزمنية في القسم الأول . وعلى هذا نقول إن جمالية الكلام في القصيدة قد وازت مضمونها ودعمتها ؛ فالجمالية ههنا ليست مطلوبة لذاتها على نحو ما يرى البنيويون وإنما

هي جاءت تجسم المضمون وتجلوه على الصعيد الفني فكانت تجربة الشاعر الكلامية من جنس تجربته الفكرية فقد طابق الدال الفني مدلوله الإيديولوجي وسايره في مختلف مراحل النص . فجمالية النص هنا جمالية مبررة وذلك لقيام الدال مطابقاً مدلوله .

- توظيف ثان :

على أن قيام الجمالية في النص علىالنحو الذي أبنّا يطرح مشكلة إبداعية قد لا تكون خاصة بالشابي في تاريخ الأدب الحديث ، فيها مفارقة واضحة وتعارض صارخ بين الرؤية الفكرية من ناحية والطريقة الإبداعية التي تصاغ فيها تلك الرؤية من ناحية أخرى . وتتجلى هذه المفارقة في كون خصائص جمالية الكلام في القسم الثاني من القصيدة وقد جعل لتمجيد جمال الروح على الطريقة الرومنطيقية كانت خصائص تقليدية " كلاسيكية " ويظهر ذلك من خلال غلبة ركن التشبيه في عملية التصوير غلبة مطلقة . فالتشبيه كما تنبئنا كتب النقد الأدبي قديمها وحديثها معتمد في الأدب القديم أساساً . قال المبرّد : " والتشبيه جار كثيراً في كلام العرب حتى لو قال قائل هو أكثر كلامهم لم يبعد "[٢٢] كما يظهر نزوع الكلام منزعاً تقليدياً في القسم الثاني من خلال ظهور نتف من نصوص قديمة كقوله :

" كأنّه قطع اللّيل " وهو جزء من بيت لابن الرومي في وصف ثورة الزنج " دخلوها كأنّهم قطع اللّيل ". وعلى هذا يمكننا أن نقول : إنه في اللحظة التي يتحول فيها الكلام في القصيدة إلى كلام على مفهوم للجمال رومنطيقي قائم على تمجيد جانب الروح وهو المفهوم الذي طالما مجده الشابي ودعا إليه مستلهماً في ذلك أطروحات الرومنطيقيين

الغربيين في العصور الحديثة عائباً على شعراء العربية في القديم إهمالهم إياه واحتفاءهم بجمال الجسد فحسب[٢٣] في هذه اللحظة بالذات وليس قبلها تصبح جمالية الكلام في قصيدته ذات خصائص تقليدية عربية قديمة .

وفي المقابل فإنه في القسم الأول الخاص بوصف جسد المرأة وصفاً حسياً وهو ما برع شعراء العربية قديماً فيه وقصروا قولهم عليه فيما يرى الشابي ، كانت جمالية الكلام ذات خصائص رومنطيقية ويبدو لك من خلال تكثيف الاستعارة تكثيفاً لافتاً ، ذلك أن الاستعارة فيما يرى سعد مصلوح وكوهين وتودروف وفلاّك وفارّين من خصائص الإبداع الرومنطيقي التي تميزه بقوة تواترها فيه عن الابداع التقليدي القديم . فنكون هنا أيضاً إزاء مفارقة أخرى تدعم المفارقة الأولى التي رأيناها وتعمقها ومدار المفارقة هنا على التعارض الصارخ بين بنية الكلام التخييلية ذات التوجه الرومنطيقي الذي يؤثر استخدام الاستعارة أساساً وبين مضمون هذا الكلام وهو وصف جسد المرأة الذي يعلمنا الشابي في مظان أخرى من تواليفه بأنه موضوع شعري عربي قديم ثار عليه واستهجنه واستقبحه .

وإذن فإن الشابي في اللحظة التي يكون فيها رومنطيقياً من جهة المضمون (الاحتفاء بالروح على حساب الجسد) ، يكون كلاسيكياً تقليدياً اتباعياً على صعيد الشكل والصياغة الفنية وفي اللحظة التي يتناول فيها بالحديث مضموناً تقليدياً أو بالأحرى يراه هو تقليدياً ممجوجاً يثور عليه (وهو مضمون الجسد) ، يكون رومنطيقياً على صعيد الصياغة الفنية .

إن تدبر الجانب الجمالي وتتبع مساره في النص من شأنهما أن

يكشفا لنا عن إمكانية التعارض بين الدال الفني والمدلـول الـذي جـاء يحمله ذلك الدال . هذا وجه من وجوه توظيف جمالية النص دلالياً .

- توظيف ثالث :

على أنه بالإمكان أن نوظف جمالية الكلام في قصيـدة الشـابي توظيفاً دلالياً ثالثاً وذلك على النحو التالي :

إن درجة الشعرية التي يكون منشؤها عادة تناسـق الـتراكيب والإيقاع والمعجم والإيغال في التصوير والتخييل ، كانت في القسـم الأول من القصيدة أعلى بكثير منها في القسم الثاني فقد جاءت تراكيب القسـم الأول قائمة على الترديد ، ترديد الجملة الفعلية ترديداً منتظماً :

قد رأينا الشعور

ورأينا الجفون

ورأينا الخدود

ورأينا الشفاه

ورأينا النهود

في حين أن نسق الترديد في القسم الثاني قد رأيناه يكسر أكـثر من مرة وبذلك ليتنقّل الشاعر بين أنـواع مـن الـتركيب مختلفـة بـل ومتعارضة أحياناً كخروجه من الجملة الاسمية إلى الجملة الفعلية ومـن الإنشاء إلى الخبر إلى غير ذلك . وهو ما لم يترك للإيقاع فرصة الظهور بجلاء في نسق واحد مطّرد وذلك على عكس القسم الأول حيث تولد عـن تجانس المركبات النحوية العائدة ، نسق إيقاعي منظم من خلال عـودة

الصورة النحوية نفسها والصيغة الصرفية نفسها فهو إيقاع منتظم كمّا أي من حيث عدد المقاطع ، ونوعاً أي من حيث نوع المقاطع :

قد رأينا الشعور

ورأينا الجفون

ورأينا الخدود

ورأينا الشفاه

ورأينا النّهود

ويدعم قوة هذا الإيقاع عودته بعد فترات متقايسة في الموضع نفسه من البيت .

أما على صعيد الصورة الشعرية فقد حكم القسم الأول الاستعارة أساساً في حين حكم القسم الثاني التشبيه أساساً . والاستعارة أرقى تصويراً من التشبيه وأعلى درجة في سلم الجمالية . وقد وجدنا د. بكري شيخ أمين يشبّه استخدام التشبيه في الشعر بركوب المصعد واستخدام الاستعارة بركوب الصاروخ[٢٤] فنقول مستخدمين عبارات الشيخ أمين هذه إن الشابي قد هبط بنا من صاروخ الاستعارة الذي حلّق بالجسد عالياً في القسم الأول ، إلى مصعد التشبيه الذي حمل على متنه موضوع الروح في القسم الثاني .

إن خصائص الكلام عند الحديث عن الجسد تكون من جهة التركيب والإيقاع والصورة الفنية أعلى درجة في سلم الجمالية منها عند الحديث عن الروح ولمّا كانت جمالية الكلام في ارتباط وثيق بذات مبدعها أمكن لنا أن نقول إن الشابي في هذه القصيدة – وهي مفارقة عجيبة – أكثر احتفاء بالجسد منه بالروح ، وهو ما لم يقله الشاعر

تصريحاً وعلى صعيد المضمون بل أراد أن يقول عكس ذلك فتكون الجمالية في النص " وغيَ الكلام الباطن " على حد عبارة ماشونيك نستخدمها استخداماً مخصوصاً في تحليلنا هنا ، وهي أن الجمالية وطرائق تشكلها في النص باب خلفي مشرع نتسلل منه إلى حقيقة الشاعر الباطنة .

إن جمال الكلام في قصيدة الشابي قد كشف لنا أن " الجمال المنشود " هو جمال الجسد وإن قال منطوق الكلام ومضمونه بجمال الروح .

٣ – الجمالية بما هي ذات أبعاد براغماتية :

البراغماتية في أشهر تعريف لها وأعمّه إنما هي " دراسة العلاقات القائمة بين العلامات ومستخدميها "(٢٥) " فأن نتكلم ، من زاوية نظر براغماتية ، يعني أننا نتبادل صنوف المعلومات مع محادثينا ما في ذلك شك . لكن يعني أيضاً أننا ننجز فعلاً acte تحكمه قواعد مضبوطة (بعضها كوني فيما يرى هبرماس) ، وغايته تغيير وضع المتلقي وتعديل نظام أفكاره وسلوكه ويستلزم ذلك أن فهم ملفوظ ما يتوقف بالإضافة إلى تحديد ما يحتويه من معلومات ، على تحديد غايته البراغماتية أي تحديد دلالته وقوته اللاقوليتين "(٢٦).

إن بعد الكلام الدلالي يختلف عن بعده البراغماتي وحجة ذلك أنك ترى الجملة لها من ناحية أولى بعد دلالي هو مجمل المحتوى الإخباري الذي تفيده ولها من ناحية ثانية بعد براغماتي هو هدف الكلام وقوته اللاقولية . فقولك لمحادثك على سبيل المثال : " الطقس جميل هذا اليوم" محتواه الدلالي جمال الطقس + رداءته بالأمس . أما هدفه

البراغماتي فهو: لنخرج إلى النزهة أو لنستأنف ما بدأناه بالأمس من عمل أو أين وعدك إياي بالخروج إلى النزهة إذا حسنت أحوال الطقس ؟ إلى غير ذلك من الإفادات اللاقولية التي يقتضيها وضع المتحدثين التلفظي . وهو ما يعني أن بعد الكلام البراغماتي مرتبط جوهرياً بالمقام فهو الذي يحدد أهداف الكلام وغاياته اللاقولية .

هذا عن الكلام البشري عامة فماذا عن المنظور البراغماتي في دراسة جمالية الكلام الأدبي .

لاشك في أن آراء الأسلوبي ريفاتير Riffaterre السلوكية في تعريف الأسلوب وضبط وظيفته في علاقته بالقارىء ، قد مثلت في العصور الحديثة بداية التفكير في علاقة الأسلوب بقارئه أو متلقيه فالأسلوب بما هو خرق للتواتر في النص وإحداث للقطيعة في نظام التشبع يأتي بمثابة المنبه الذي يقتضي رد فعل من لدن القارىء . فالنص من حيث أسلوبه يمثل عند ريفاتير وقعاً جمالياً على القارىء فيتفاعل معه وينفعل به .

على أن مسألة المتلقي في علاقته بالنص الأدبي مسألة بلاغية وشعرية قديمة عند علماء البلاغة والشعر في التراث العربي وهي مسألة في النقد الأدبي حديثة عند علماء جمالية التلقي الألمان على وجه الخصوص[٢٧] وإن ابتعد بها هؤلاء عن بعدها البراغماتي المحض ليلجوا بها مجال " القراءة " بما هي تفاعل مستمر مع النص فعلاً فيه وانفعالاً به .

فما يعنينا في هذا المقام إنما هو فقط ، أثر جمالية النص في متلقيه وحملها إياه على تغيير مواقفه وآرائه ومسلماته وقد وجدنا الأسلوبي محمد الهادي الطرابلسي ممن أثاروا هذه القضية المتعلقة

بدور جمال الكلام في علاقته بمتلقيه . يقول في مقال له بعنوان " جمال الكلام والكلام على الجمال ": " والذي يشهد به ظاهر النص الأدبي أن الواقع يتحول فيه إلى كلمة جميلة . لكن الذي في حقيقة العملية الأدبية أن الكلمة الجميلة بعد ذلك تتحول بمقتضى حظوتها بالقبول من المتلقي ، إلى نظرة سامية للحياة توهم بأن جمال الكلام زاد المرجع " الجميل " جمالاً و" القبح " قبحاً"[٢٨].

وإذ نقصر همنا ههنا على جانب الصورة الشعرية في النص الأدبي نقول : إن الصورة الشعرية ليست مطلوبة لتحقيق هوية الكلام الشعري في نسبته إلى الشعر فحسب ولا تأتي لمجرد الدلالة على ذات مبدعها في انتمائه الإيديولوجي والثقافي وفي تكوينه النفسي وغير ذلك وإنما قد تأتي الصورة الشعرية أيضاً ، وربما أساساً ، لإحداث التأثير في المتلقي والإيقاع به في فخاخ الكلام ولإقناعه بأطروحات منشئها وحمله على التصديق بها والانصياع اليها . فهي إذن ذات غاية براغماتية ، حجاجية تدقيقاً ومن أجل هذه الغاية وبناء عليها لا تكون مادة الصورة التخييلية مستقاة من عالم خطاب منشئها أي في مجال خياله الخاص ومن مكوناته الأيديولوجية والثقافية والنفسية الخاصة به وإنما تكون مأخوذة من عالم خطاب متلقيها الخاص . يقول محمد الخضر حسين في باب الغرض من التخييل من كتابه الخيال في الشعر العربي : " إن التخييل لا يخلو في أكثر أحواله من صوغ المعنى في صورة ما تكون معرفة المخاطب له أقوى وفهمه إليه أسرع "[٢٩] وهو ما قد يعني أن الأسلوب ليس الإنسان نفسه كما يذهب إلى ذلك بيڤون . وإنما الأسلوب هو على الأقل إنسانان كما يذهب إلى ذلك باختين وهو يعني بذلك أن الأسلوب يتضافر على صوغه في النص طرفان هما المبدع من ناحية وجمهور المتلقين من ناحية أخرى .

لنأخذ مثالاً على ذلك قول جبران خليل جبران في نص يا بني أمي ، من كتابه " العواصف " :

" سيوفكم مغلّفة بالصدإ ، ورماحكم مكسورة الحراب ، وتروسكم مغمورة بالتراب . فلماذا تقفون في ساحة الحرب والقتال ؟ "

استخدم جبران في هذا الشاهد ثلاث كنايات متتالية مما يجعل كلامه ذا غاية تأثيرية حجاجية في مستويين فالتأثير يأتي في مستوى أول من جهة شكل الصورة الشعرية والركن البلاغي المعتمد في صوغها وهو الكناية فالكناية في ذاتها ذات طاقة حجاجية تأثيرية خاصة فأنت بالكناية تقيم دعواك وتدعمها بالشاهد والحجة ، يقول عبدالقاهر الجرجاني: " سبيل [الكناية] سبيل الدعوى تكون مع شاهد (...) فإذا كنّيت عن كثرة القرى بكثرة رماد القدر كنت قد أثبتّ كثرة القرى بإثبات شاهدها ودليلها "[٣٠] فجبران في شاهدنا يرفع دعواه على مخاطبيه داعماً إياها بحجة ودليل من خلال استخدام أسلوب الكناية . ويأتي التأثير في مستوى ثان من مادة الكناية وهي السيوف الصدئة والرماح المكسورة الحراب والتروس المغمورة بالتراب . فهذه المادة من شأنها أن تعرّفنا إلى هوية المخاطبين الاجتماعية والثقافية فهم العرب في مرحلة من مراحل تاريخهم الحديث في الثلث الأول من هذا القرن جبناء فيما يرى جبران ، منهزمون وهم الذين جعلوا من السيف في تاريخهم وحضارتهم وأدبهم رمزاً للشرف الرفيع والوجود الأبيّ وتعبيراً عنهما في شعرهم ونثرهم . فتكون صورة كلام جبران الفنية للحجاج والاستنهاض أكثر منها للتشفي والسخرية فلئن كانت الكناية في حد ذاتها أسلوب حجاج وإقناع وتأثير فإنها لا يمكن أن تحقق تأثيرها وإقناعها ما لم تكن مادتها مأخوذة مما هو مألوف لدى متلقيها معروف عنده ، قريب منه . وعند هذا الحد يمكننا أن نقول إن أسلوب هذا الشاهد الجبراني ليس هو

أسلوب جبران المعروف عنه تجديده في التصوير والتعبير بقدر ما هو أسلوب الجماعة المعنية بالخطاب وقد تبلور في لاوعيها الجمعي وتأصل عبر العصور .

إننا ما إن ننظر في جمالية النص الأدبي من زاوية براغماتية حجاجية حتى يكون فهمنا إياه نقيضاً لفهم غيرنا ممن ينظر إلى النص نفسه من زاوية دلالية محض مكتفياً بالربط بين جمالية هذا النص وبين ذات صاحبه المنشىء له . لنأخذ مثالاً على هذا الاختلاف في طريقة توظيف الجمالية طريقة أدونيس في تناوله بالتحليل قصيدة " باريس " لشوقي من زاوية دلالية من ناحية وطريقتنا في تحليلها من زاوية حجاجية من ناحية أخرى ، ولا يعني هذا أننا على صواب وأنه على خطأ وإنما هي طرائق في توظيف جمالية النص مختلفة لكنها قد تتكامل بحكم كون الكلام ، كل كلام ربما له محتوى دلالي وبعد براغماتي معاً وفي الوقت نفسه .

مقتطف من نص القصيدة :

باريس

(...) ما خلَتْ جنّاتِ النعيم ولا الدُمى	تُرْمى بمشهود النهار سفوك
زعموكِ دارَ خلاعةَ . ومجانةِ	... : يا إفْكَ ما زعموك !
إن كنتِ للشهواتِ رِيًّا ، فالعُلا	شهواتُهُنَّ مُرَوّياتٌ فيك
تلدينَ أعلامَ البيانِ ، كأنهم	أصحابُ تيجانٍ . ملوك أرِيك
فاضت على الأجيالِ حكمةَ شعوهم	وتفجّرت كالكوثر المعْروك
والعلمُ في شرقِ البلادِ وغربها	ما حجّ طالبُه سوى ناديك
العصرُ ، أنتِ جمالُه ، وجلالُه	والركنُ من بُنْيانه المسْمُوك
أخذتْ لواءَ الحقِّ عنكِ شعوبُه	ومشتْ حضارتُه بنور بنيك

وخِزانةُ التاريخِ ، ساعةُ عَرْضِها للفخْرِ ؛ خيرُ كنوزِهـا ماضيك
ومن العجائب أن واديكِ الثَّرى ومراتعِ الغزلانِ في واديـك
يا مكتبي قبلَ الشبابِ ، ومَلْعبي ومَقيلَ أيامِ الشبابِ النُّوكِ
ومراحَ لذّاتي ، ومَغْداقـاً علـى أُفُـقٍ كجنّاتِ النَّعيمِ ضَحُـوك
وسماءَ وَحْي الشِّعرِ من مُتدفِّـقٍ سلِسٍ على نَوْلِ السماءِ مَحُـوك
لما احتملتُ لكِ الصَّنيعةَ لم أجِـد غيرَ القوافي مـا بـه أجزيك
إنْ لَمْ يَفُوكِ بكـلِ نفـسٍ حُـرّةٍ فـاللهُ جـلّ جلالُـه واقيـك[٣١]

يقول أدونيس من مقال أحمد شوقي : شـاعر البيـان الأول[٣٢] وقد تناول فيه بالتحليل على نحو لافت حقاً ثلاث قصائد لشوقي هي "غاب بولونيا " و" باريس " و" نجاه " : " كلام المدح في هـذه القصيدة هـو الكلام نفسه في المدح القديم : جنّات النعيم ، ذروة العليـاء والمجـد ، ذروة البيان ، ذروة الحكمة ، ذروة العلم ، وباريس الممدوحة هي العصر بجماله وجلاله ، وملكة الزّمان ، لواء الحقّ ...؛ أسد وغزالة فـي آن - وادي الشرى ومرتع الغزلان [...] [وهناك] معجم آخـر مـن الألفـاظ والعبارات الدينية : ماء الحياة ، جنات النعيم ، الإفك (حديث الإفك) ، الكوثر السماء ، جل جلاله تضاف إلى ذلك مفردات سـلطانية قديمـة : تيجان ، ملوك ، أرائك " ثم يعلق أدونيس على ذلك بقوله : " العبـارات المستخدمة جميعاً مأخوذة من المعجم الاصطلاحي المشترك الشائع ".

إلى هذا الحد لا يمكن لنا أن نخالف أدونيس الرأي فمعجم شوقي وصورته الشعرية في هذه القصيدة من المشترك الشائع لكننـا نخالفـه الرأي في كيفية الحديث عن انبناء الكلام في قصيدة باريس على النحـو الذي ذهب إليه . يقول أدونيس : " ليس شوقي هنا ذاتاً تتكلـم كلامـها الخاص وإنما هي ناطق بكلام جماعي مشترك وهو كشاعر ليس موجـوداً في ذاته وإنما هو موجود في هذا الكلام أي في إنشائية الخطاب الشعري

السلفي [...] المتكلم هنا هو التقليد والتقليد لا يؤسّس وإنما يدعم سلطة الكلام الماضي ".

إن قصيدة باريس فيما نرى ، هي شأن أغلب أشعار شوقي ، محكومة بمقام تقال فيه وظروف تلفظية تنجز فيها فهي من الناحية خطاب والخطاب في أدق تعريف له إنما يفترض متكلماً ومستمعاً مع توفر مقصد التأثير في المستمع من قبل المتكلم ، والمستمع في القصيدة ملمّح إليه بل ومنصوص عليه في ضمير الغائب الجمع : (زعموك) وهذا الجمع الذي يزعم أن باريس دار خلاعة و... ومجانة لا حصر له فهو يبدأ على الأقل من رفاعة رافع الطهطاوي الذي قال في باريس رغم شدة حبه لها :

ولم أر مثل باريس دياراً شموس العلم فيها لا تغيب
وليل الكفر ليس له صباح أما هذا وحقّكم عجيب ؟

فنص " باريس " هو على الأقل منذ البيت القائل :

زعموك دار خلاعة ومجانة و... : يا إفك ما زعموك!

يتوجه توجهاً سجالياً حجاجياً إقناعياً فهو بمثابة المرافعة عن متهم هو باريس أمام خصوم نحن نعرف من خارج النص أنهم العرب ... المحافظون ونعرف من داخل النص أنهم هؤلاء بالذات دون غيرهم وذلك من خلال نوع التخييل الذي أظهر فيه شوقي صورة باريس ، إذ لما كان التخييل يصاغ في صورة تكون معرفة المخاطب له أقوى وفهمه إليه أسرع كما يقول الخضر حسين محقاً ، وكان مدار هذا التخييل في القصيدة على جنات النعيم والكوثر والشرى والغزلان أمكن أن نقول إن المعنى بسماع هذه المرافعة التي هي لفائدة باريس وفي صالحها إنما هو جمهور عربي ... محافظ في معتقداته وثقافته وتقدم له باريس في

صورة المدينة العربية ... المثالية ليقبل بها بعد شديد رفض لها وليقبل عليها بعد طول إعراض عنها . على أن في قول شوقي " يا إفك ما زعموك ! " إيماء ، كما نبّه إلى ذلك أدونيس ، إلى قصة الإفك . لكن ذلك ليس دليلاً على ماضوية شوقي بقدر ما هو وسيلة حجاجية أخرى يستغل بها شوقي عالم خطاب المتلقين وحساسيتهم الدينية لإخراج باريس في صورة البريء المفترى عليه حقاً .

إن المتكلم في قصيدة باريس وهو شوقي لا يدعم سلطة الكلام الماضي كما يقول أدونيس بل هو يستغل سلطة الكلام الماضي ، فهذا الكلام الماضي إنما هو مجرد وسيلة وليس غاية في ذاته كما قد يفهم ربما من كلام أدونيس في شأن قصيدة باريس .

كما أن باريس لم تذب في هذا الكلام كما يقول أدونيس وإنما هي تتقدم مراوغة متنكرة إلى جمهور خصومها في ثوب دمشق أو القاهرة أو مراكش ولمّا كان الخطاب الحجاجي شأن الخطاب الإشهاري لا تهمه حقيقة ملفوظه بقدر ما يهمه وقع ملفوظه وأثره في ذهن المتلقي والسامع فإن غاية خطاب شوقي كانت حَمْلَ الأذهان على القبول بباريس وتغيير القوم سلوكهم إزاءها .

إن سلطة الكلام في قصيدة شوقي ليس على باريس – مرجع كلامه وإنما سلطته على المتلقين . كما أن هذا الكلام ليس في النهاية دَليلاً على فرط تشبّث شوقي بالماضي كما يرى أدونيس وإنما قد يكون دليلاً على تشبّثه بالغرب بل ودليلاً على رغبته في حمل قومه على القبول بهذا الغرب .

الهوامش

1) Roman jakobson : 8 questions de pétique. Editions du Seuil; 1977; p. 80.

٢) المرجع نفسه ؛ الصفحة نفسها .

٣) جاكبسون ؛ المرجع نفسه ، ص ٤٦ .

٤) المرجع نفسه ؛ ص ١٦ .

٥) المرجع نفسه ؛ الصفحة نفسها .

٦) المرجع نفسه ؛ ص ٨٠ .

٧) راجع أسباب ذلك وأبعاده في نظرية جاكبسون في : : Daniel Delas et Jacques Filliolet Linguistique et poétique Editions Larousse, 1973.

8) Jean Cohen : Structure du langage Poétique; Editions Flammarion 1966; p. 83.

٩) د. جابر عصفور : مفهوم الشعر : دراسة في التراث النقدي ، المركز العربي للثقافة والعلوم ١٩٨٢؛ ص ٤٧٣ .

10) Jean Cohen : op. Cit. Chapitre : La fonction poétique.

11) Jean Cohen : le haut langage; Editions Flammarion; 1979; p. 182.

12) Ibidem; Chapitre : le texte.

١٣) المرجع نفسه ؛ الفصل نفسه .

١٤) انظر : دراسات في الشعرية : الشابي نموذجاً ، بيت الحكمة ، تونس ١٩٨٨ مقال " شعرية الكلمات وشعرية الأشياء في قصيدة " ... في هيكل الحب " للشابي ". ص ص ٣٢٩ - ٣٩٨ .

15) Conrad Bureau : Linguistique fonctionnelle et stylistique objective. P.U.F., 1976.

16) Henri Meschonnic : pour la poétique; Edition Gallimard, T. 1, 1970.

17) Conrad BUREAU : op. cit. p. 23

١٨) المرجع نفسه ؛ ص ص ١١٣ - ١١٤ .

19) Henri Meschonnic : op. cit., p. 22

٢٠) المرجع نفسه ؛ ص ٥٤ .

٢١) أبو القاسم الشابي : أغاني الحياة . الدار التونسية للنشر . د . ت . ص ص ١٥٧ - ١٥٨ .

٢٢) راجعه في : د . حمادي صمود : التفكير البلاغي عند العرب (...) منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١ ؛ ص ٣٦١ .

٢٣) راجعه في كتاب : الخيال الشعري عند العرب . الدار التونسية للنشر – فصل الخيـال الشـعري والمرأة في رأي الأدب العربي ؛ ص ص ٦٩ – ٩٢ .

٢٤) يعلّق د . بكري الشيخ أمين على بيتين من الشعر قام أولهما على التشبيه وهو :

" هو البحر من أي النواحي أتيته فلجّته المعروف والجود ساحله "

وقام ثانيهما على الاستعارة وهو قول المتنبي :

" وأقبل يمشي في البساط فما درى إلى البحر يسعى أم إلى البدر يرتقي "

فيقول : " الشاعر الأول ركب مصعد التشبيه البليغ فارتفع قليلاً بممدوحه الكريم أما الشاعر الثاني فامتطى صاروخ الاستعارة وحلّق بسيّده الجواد وشتان بين المصعد والصاروخ وبين التشبيه البليغ والاستعارة " : د. بكري شيخ أمين : البلاغة العربية في ثوبها الجديد – علم البيان : دار العلم للملايين ببيروت ط ١ . ١٩٨٢ ص ص ١١٥ – ١١٦ .

٢٥) انظر :

Catherine Kerbrat – Orecchioni : L'énonciation : De la sybjectivité dans le Langage. Eds. Armand Colin – Paris, 1983. La pragmatique du langage; pp. 183 – 223.

٢٧) المرجع نفسه ؛ الموضع نفسه .

٢٧) انظر على سبيل المثال : مجلّة دراسات سيميائية أدبية لسانية العدد فاس خريف / شتاء ١٩٩٢ . عدد خاص حول جمالية التلقي . راجع على وجه الخصوص مقال د. عبدالعزيز طليمات : الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند " وولف غانغ إيزر " . ص ص ٤٩ – ٨٤ .

٢٨) د. محمد الهادي الطرابلسي : جمال الكلام والكلام على الجمال . مجلة علامات في النقد الأدبي . الجزء الأول المجلد الأول جدة ١٩٩١ . ص ص ٥١ – ٥٨ . والمقال نفسه منشور ضمن كتابه تحاليل أسلوبية (تونس ١٩٩٢) ص ص ١٧١ – ١٩١ .

٢٩) محمد الخضر حسين : الخيال في الشعر العربي . المطبعة التعاونية . ط ٢ . ١٩٧٢ . ص ٥٩ .

٣٠) عبدالقاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز . طبعة دار المنار . مصر ١٣٧٢هـ . ط ٥ . ص ٣٤٣ .

٣١) أحمد شوقي : الشوقيات . دار الكتاب العربي . بيروت . د.ت . الجزء الثاني . المجلد الأول . ص ٨٣ .

٣٢) أدونيس : أحمد شوقي شاعر البيان الأول . مجلة فصول ، عدد خاص بشوقي وحافظ ؛ المجلد الثالث ، العدد الأول ١٩٨٢ . ص ص ١٨ – ٢٢ .



حكمة الظروف وظروف الحكمة:

قراءة في شعر أحمد شوقي *

عبدالرحمن اسماعيل السماعيل

(*) محاضرة ألقيت بنادي جدة الأدبي الثقافي مساء الأحد ١٤١٩/١١/٢٦هـ.

ترد كلمة (حكمة) في المعاجم العربية مفيدة بعض المعاني المتقاربة في فحواها ؛ فهي العدل والعلم والنبوة والفقه والقول الصادق المطابق للحق، والكلام الذي يقل لفظه ويجل معناه ، والكلام النافع الذي يمنع من السفه ويدعو إلى الحلم .

والحكمة عند العرب مقرونة دائماً بالزعامة ، والرياسة ، والبيان ، والدهاء ، وللحكيم في قومه مكانة عالية ؛ فهو رئيسهم ، ومصدر مشورتهم ، وخطيبهم الذي يلجؤون إلى بيانه وعقله في الملمات والمناسبات .

وقد بث الشعراء العرب الحكم في قصائدهم منذ القدم فنال بعضها شهرة واسعة وأصبحت سائرة على ألسنة الناس جيلاً بعد جيل . وقد أصاب الحكمة ما أصاب الشعر من هبوط وتدن خلال فترة الركود التي مر بها التايخ العربي إبان الحكم العثماني للمناطق العربية ، واستمر هذا الركود والجفاف في الإبداع الشعري حتى بزغت شمس النهضة العربية الحديثة وبدأ الشعر العربي على أيدي البارودي ومن بعده شوقي يعود إلى سالف عهده من الازدهار . وقد اهتم هذان الشاعران بالحكمة فكثرت في قصائدهما ، غير أن شوقي أولاها اهتماماً أكبر من البارودي . وقد ظهر هذا الاهتمام في كثير من قصائده ، وظهر فخره بحكمه وأمثاله في أبيات كثيرة من مثل قوله(١):

لي دولة الشعر دون الناس وائلة مفاخري حكمي فيها وأمثالي

وقوله مخاطباً الشباب(٢):

عالجوا الحكمة واستشفوا بـها وانشدوا ما ظل منها في السّـير

وقوله أيضاً[٣]:

ولا خلد حتى تملأ الدهـر حكمـة على نزلاء الدهر بعدك أو علمـاً

ولعل شغف شوقي بالحكمة وولعه بها جاء نتيجة لبشارة أستاذه حسين المرصفي التي ذكرها شوقي في مقابلة نشرتها مجلة (سـركيس) سنة ١٩١٥ والتي قال فيها إنه حين كان في الرابعة عشرة من عمـره عمل بيتين من الحكمة أعجب بهما شيخه إعجاباً شديداً وبشره بمستقبل في الحكمة غزير[٤]. ولا نستبعد أن تكون هذه البشارة قد عملت عملـها في نفس ذلك الطفل فاندفع بقوة لتحقيقها في شعره متميزاً عـن بقيـة أقرانه حتى تم له ما أراد وأصبحت الحكمة جزءاً مهماً فـي قصائده لا تكاد تخلو منها قصيدة واحدة في ديوانه . وقد تناول حكمتـه بالدراسـة كثير من الدارسين في حياته وبعد وفاتـه ، ولعـل أبرزهـا الدراسـة الأسلوبية الجيدة التي قام بها محمد الـهادي الطرابلسـي فـي الفصـل الخاص عن الحكمة في الشوقيات في كتابه (خصـائص الأسـلوب فـي الشوقيات) وهو فصل جاء استكمالاً لدراسة شاملة تناولت جميع مظـاهر الأسلوب والتعبير في الشوقيات .

حديثنا عن الحكمة في شعر شوقي هذه الليلة سوف ينصب على جانب لم يتناوله الدكتور الطرابلسي في دراسته المشـار إليـها وهـو الظروف والمناسبات التي أحاطت بالشاعر حين إطلاقه لحكمته ؛ لنعـرف مدى ارتباطها بتلك الظروف والمناسبات لما لذلك مـن دور بـارز فـي فحواها وتوجهها . وقد لاحظت أثناء دراستي للحكمة في شعر شـوقي أن هناك نوعين منها يترددان في قصائده :

الأول: رأيت أن أسميه الحكم المطلقة ، وأقصد بها تلك الحكـم

التي لم تتقيد بظروف ولا مناسبة ، وهذه الحكم تتسم بنظرة شاملة للكون والحياة ، وبها اشتهر شوقي وعرف .

النوع الثاني : هي ما سميته الحكم المفيدة ، وأقصد بها تلك الحكم التي ارتبطت بمناسبة من المناسبات ، وتتسم هذه الحكم بنظرة مقيدة بمناسبتها وسياقها الذي وردت فيه . وبسبب هذا الارتباط ، فإن الحكم من هذا النوع تبدو ظاهرياً متناقضة مع حكم أخرى قالها في سياق مناسبات أخرى . وهذا يعني أننا نجد حكمته أحياناً سامية تنظر إلى الأحداث نظرة مطلقة غير مقيدة ، وفيها من الشمولية ما يرفعها إلى مصاف الحكم الخالدة في الشعر العربي ، ومنها حكمه الأخلاقية والتعليمية المعروفة . وفي أحيان أخرى نرى الحكمة عنده مستسلمة لصوت الحدث والظروف المحيطة به ، فتأتي لخدمة تلك المناسبة في جو يظلله غياب كامل لما قيل من حكم في مناسبات أخرى . وهذا يدل على أن الحكمة المقيدة عند شوقي تتخلق في رحم المناسبة فتولد حاملة سمات تلك المناسبة متقيدة بظروفها ، منفصلة عن غيرها من الحكم الأخرى التي قالها في مناسبات أخرى . والمناسبات التي نقرأ صداها في شعر شوقي ذات مصادر مختلفة ، لعل أبرزها الدين ، والتاريخ ، والأحداث المعاصرة. غير أن تركيزنا في هذه الدراسة سوف يكون على المصدر الأخير ، وهو الأحداث المعاصرة ؛ لحركته الدائمة وتجدده مما جعل الحكمة عنده متغيرة في فحواها وهدفها تبعاً لتلك الظروف . وهذا المصدر يمتد في الزمان حتى وفاة شوقي ، وفي المكان ليشمل مساحة جغرافية كبيرة من خارطة العالم ؛ فشوقي لم يكن شاعراً ذاتياً غارقاً بهمومه الشخصية وعواطفه الرومانسية معزولاً عما يدور حوله من أحداث ، بل كان أشبه بآلة موسيقية بيد الشعوب العربية التي عاشت تنشد قصائده وتطرب لها في أفراحها وأتراحها ، في حياته وبعد مماته .

وإن نظرة في موضوعات قصائده تجعل القارىء يدرك أن الشرق كان الشاعر الأكبر ، وصاحب الصوت الأعلى في قصائده . وكان شوقي واعياً لتلك المكانة العالية في شعره مفتخراً بدوره في تاريخ الشرق المعاصر ، ولا أدل على ذلك من قوله يوم تكريمه عام ١٩٢٧م[٥]:

كان شعري الغناء في فرح الشـ ـرق وكان العزاء في أحزانه

ويؤكد هذا الدور الفعال لشعره القصة التي أوردها أحمد الحوفي في شرحه لديوان شروقي ، وقد ذكر فيها أن أحد المجاهدين من زعماء سوريا قد اندس في الحفل الساهر الذي أقامه شوقي في كرمة ابن هانىء آخر أيام تكيمه سنة ١٩٢٧م ، وسلم له رسالة تحية ومبايعة من زعماء الثورة السورية موقعة بدمائهم[٦] وإلى ذلك يشير شوقي بقوله في قصيدته (ذكرى استقلال سوريا وذكرى شهدائها)[٧]:

رسول الصابرين ألمّ وهنا وبلغني التحية والسؤالا
دنا مني فناولني كتاباً أحست ارتياحي له جلالا
وجدت دم الأسود عليه مسكاً وكان الأصل في المسك الغزالا
كأن أسامي الأبطال فيه حواميم على رق تتالى

وقد بث شوقي حكمه وآراءه في الأحداث الوطنية والقومية والعالمية في مختلف قصائده مستجيباً بذلك إلى صوت الحدث مهما كان مصدره الجغرافي ، وخارطة قصائده تمتد من اليابان والهند شرقاً إلى فرنسا وبريطانيا غرباً ، مثل قصائده (انتصار الأتراك / زلزال اليابان / غاندي / نكبة بيروت / ذكرى استقلال سوريا / مشروع ملنر / عمر المختار) وهذه العناوين أوردها على سبيل المثال لا الحصر وتؤكد كلها سرعة استجابة شوقي لصوت الأحداث المعاصرة .

إزاء هذا الانتشار الجغرافي الواسع لاهتماماته الشعرية فإنه لابد

لنا من تقليص حدود تلك الخارطة لتكون دراستنا مركزة على الأحداث الوطنية في المناطق التي ارتبط بها شوقي ارتباطاً قومياً وعرقياً ، وهي مصر وسوريا وتركيا . كما أنه لابد لنا أيضاً من حصر مجال الحكمة التي سوف تكون موضوعاً لدراستنا في مجال مرتبط بظروف المنطقة آنذاك ، وهو حركات التحرر وبناء الممالك . وقد لاحظنا خلال قراءتنا لقصائد شوقي المرتبطة بتلك المناطق أن الوسائل التي يقترحها في حكمه لبناء الممالك واكتساب الحرية تختلف حسب المنطقة اختلافاً قد يصل أحياناً إلى ما يشبه التناقض .

والأبيات التالية توضح ذلك بشكل بيّن :

المناسبة	الحكمة	المجال	الوسيلة المقترحة
الحرب العثمانية اليونانية	وما السيف إلا آية الملك في الورى ولا الأمر إلا للذي يتغلب	بناء الممالك	قصرها على القوة وحدها
انتصار الأتراك في الحرب	فقل لبان بقول ركن مملكة على الكتائب يبنى الملك لا الكتب	بناء الممالك	قصرها على القوة مقابل العلم
نكبة دمشق	وما يبني الممالك كالضحايا ولا يدني الحقوق ولا يحق	بناء الممالك	قصرها على القوة
تحية للترك	فالسيف يهدم فجرا ما بنى سحرا وكل بنيان علم غير منهدم	بناء الممالك	العلم وحده مقابل القوة
رثاء قاسم أمين	بالعلم يبني الملك حق بنائه وبه تنال جلائل الأخطار ولقد يشاد عليه من شم العلا ما لا يشاد على القنا الخطار	بناء الدولة	العلم وحده
رثاء جورجي زيدان	والعلم في فضله أو في مفاخره ركن الممالك صدر الدولة الحاني	بناء الممالك	العلم وحده
الاسطول العثماني	الملك والدولات ما يبني القنا والعلم لا ما ترفع الأحلام	بناء الممالك	القوة والعلم

رثاء عثمان باشا الغازي	إنما الملك صارم ويراع فـإذا فارقاه سـاد الطغـام	بنـــــاء الممالك	القوة والعلم
الاحتفال ببنك مصر	بالعلم والمال يبني الناس ملكهم لم يبن ملك على جهل وإقلال	بنـــــاء الممالك	الشورى والعلم
مشـروع ٢٨ فـبراير القاضي بالاستقلال الجزئي لمصر	إن سرك الملك تبنيه على أسس فاستنهض البانيين العلم والأدبا وارفع له من بناء الحق قاعدة ومد من سبب الشورى له سببا	بنـــــاء الممالك	الشورى والعلم
نكبة دمشق	وللحرية الحمراء باب بكـل يـد مضـرجـة يـدق	طلـــب الحرية	التضحيـة بـالنفوس وإراقة الدمـاء فـي سبيلها
ذكرى الجهاد الوطني	ومن يصبر يجد طول التمني على الأيـام قد صار اقتراحا	طلـــب الحرية	الصبر والتمني
مشروع ملنر	ينال باللين الفتى بعض ما يعجـز بالشـدة عن أخذه	طلـــب الحرية	اللين
مؤتمر الأحزاب المصرية	سيروا إليها بالأناة طويلة إن الأناة سـبيل كل فـلاح	طلـــب الحرية	الصبر والتأني

إن هذه النماذج تعكس لنا تبايناً واضحاً بيـــن الوســائل التـــي يطرحها شوقي في حكمه لبناء الممالك ونيل الحرية ؛ فهو أحياناً يقــترح القوة والتضحية بالنفوس وسيلة لبناء البلاد والحصول على الحريـــة . وأحياناً أخرى يخفف من لهجته ويقترح وسائل سلمية متعددة للحصــول على الحرية أو بناء الدولة ، والملاحظ أنه لـم يـدعُ المصرييـن إلـى استعمال القوة لمواجهة الاستعمار الإنجليزي لمصر آنــذاك كمـا دعـا السوريين لمواجهة الاستعمار الفرنسي ؛ فما السبب الكـامن وراء هــذا الاختلاف وهذا التباين ؟؟

إن شاعراً مثل شوقي لا يمكن أن يغفل عن هـــذا التبـايـن فـي

وسائله المقترحة ، ولابد أنه كان مدركاً وواعياً له لأنه كان يقف أمام ظروف متباينة يحتاج كل ظرف منها إلى ما يناسبه من الحكم ؛ فسوريا كانت ضحية لمستعمر شرس اتخذ القوة العسكرية سبيلاً لإخضاع أهلها وسلب حرياتهم فجاء صدى ذلك كله في قصيدة شوقي داعياً إلى مواجهة القوة بالقوة لأنه لا مجال لغير هذه الوسيلة في مثل هذه الظروف ، وما حصل لسوريا لم يحصل لمصر أثناء حياة شوقي ، وإن كان حصل مثيله في ثورة (١٩١٩) فإن شوقي لم يشهده لأنه كان في المنفى ، وتكشف قصيدته (الحرية الحمراء) عن شدة أسفه لعدم مشاركته في تلك الثورة ، وقد أعلن ذلك في قوله في تلك القصيدة[٨]:

يوم البطولة لو شهدتُ نهاره لنظمت للأجيال ما لم ينظم

ولم يكن بإمكانه أن يتغنى بهذه الثورة ضد الإنجليز ، أو يمجد أبطالها وهو شبه سجين في منفاه بالأندلس فآثر السكوت والمداراة ، والمداراة مبدأ آمن به شوقي ودعا إليه في شعره وحكمه ، من مثل قوله[٩]:

قد أتعب الأعداء من داراهم فأقم عدوك بالليان وأقعدِ

أما بعد عودته إلى بلاده لم يشهد سوى مفاوضات حول الاستقلال ووعود ومماطلة ومناورات حول بنوده وشروطه فكان من الطبيعي والحالة هذه ، والبلاد سائرة نحو الاستقلال أن تأتي حكمه مسالمة ومناسبة لتلك الظروف .

أما تركيا فلها ظروف تختلف عن مصر وسوريا ؛ فقد كانت لها السيادة في المشرق الإسلامي ، وكانت مقر الخلافة الإسلامية التي يعتبرها شوقي الرمز الباقي لوحدة المسلمين ، والتي مجدها بأجمل

قصائده وأقواها ؛ فقد كان ارتباطه بالخلافة ارتباطاً دينياً وعرقياً ، وكان يراها الجامعة التي يجب أن يلتق حولها المسلمون على اختلاف أجناسهم وأعراقهم ونراه في شعره فرحاً طرباً لقوتها ، وحزيناً أشد ما يكون الحزن لضعفها وتخلفها ، وقد أشار إلى هذا الارتباط صراحة بقوله في إحدى قصائده عن الخلافة[١٠]:

وأنا الذي مرضتها في دائها	وجمعت فيه عواطف العوّاد
غنيتها لحناً تغلغل في البكا	يا رب باك في ظواهر شادي
ونصرتها نصر المجاهد في ذرا	عبدالحميد وفي جناح رشاد
ودفنتها ودفنت خير قصائدي	معها وطال بقبرها إنشادي
حتى اتهمت فقيل تركي الهوى	صدقوا هوى الأبطال ملء فؤادي

وكان يرى ألا نهضة لتركيا الحديثة إلا بالوقوف على قدم المساواة مع غيرها من الدول الغربية وهذا لا يتحقق إلا بالقوة والعلم ، فكانت حكم شوقي في قصائده التركية تدور في هذا الفلك ، ولا مجال لغير هاتين الوسيلتين لعلاج أدواء تركيا ، فبهما تستطيع الدولة العثمانية اللحاق بركب الحضارة واستعادة أمجادها بعد أن كانت رجلاً مريضاً بين أيدي الغربيين . من ذلك كله يمكن أن نستنتج أن المناسبة هي التي تضع الحكمة في طريق شوقي وتحدد اتجاهه في شعره ، فالقصيدة عنده قصيدة مناسبة ، ومناسبتها هي سياقها الداخلي الذي يجب أن تدرس من خلاله ، وأي بتر لحكمته من سياقها الداخلي ووضعها في سياق آخر خارجي يجعلها تبدو متناقضة مع غيرها وهي في حقيقتها ليست كذلك ، والنماذج السابقة تؤكد ما ذهبنا إليه ، ففي مجال بناء الممالك ، اقترح شوقي في كل بيت تقريباً وسيلة تختلف عن الأخرى ؛ فهي أحياناً القوة والعلم معاً ، ثم يعود فيؤكد على العلم والمال ، ثم نجده أخيراً يؤكد على القوة وحدها والتضحية بالنفوس حين يخاطب السوريين .

أما في مجال السعي لنيل الحرية فقد اقترح شوقي كل بيت من أبياته الآنفة وسيلة تختلف عن الأخرى لطلب الحرية ؛ فهي أحيانا القوة، وأحيانا الأناة والصبر ، وفي موقف آخر نراها اللين والرفق .

إن التناقض الظاهري بين الوسائل التي يقترحها شوقي في الأبيات السابقة لبناء الممالك وطلب الحرية مرده إلى إخراج تلك الحكم من سياقاتها الداخلية وإدخالها في سياق خارجي مع غيرها من الحكم التي قيلت في مناسبات وظروف مختلفة . ولو أعدنا كل حكمة إلى سياقها الخاص بها لأدركنا أن تلك الوسائل ليست في الحقيقة من اقتراح شوقي نفسه ، وإنما هي من اقتراح الظروف والمناسبات التي قيلت فيها، ثم لأدركنا بعد ذلك أن شوقي ما هو إلا صوت للأحداث والمناسبات، وعنده لكل مناسبة حكمة مناسبة لا تصلح إلا لها .

إن ما عرضناه من أبيات سابقة يؤكد أن الحكمة عند شوقي حكمة مناسبة آنية تولد في ذهن الشاعر متزامنة مع المناسبة فتتشكل بلونها ، وتصطبغ بظروفها ؛ فعنده لكل مناسبة ما يلائمها من الحكم التي ما يكاد يطلقها حتى تطير بين الناس شهرة وتمثلا . فشوقي شاعر أمة وهي قضيته الكبرى ، ولكن هذه الأمة مفككة ومسلوبة الإرادة ، واختلاف ظروف كل دولة أملى عليه الخطاب المناسب والحكمة المناسبة، لهذا فإنه حين ظهر أتاتورك منتصرا ضد الحلفاء الأوروبيين الذين أرادوا تمزيق ما تبقى من أشلاء (الرجل المريض) تغيرت الوسيلة المقترحة لبناء الدولة التركية ، وأصبحت في نظر شوقي القوة لا العلم وذلك في قوله :

فقل لبان بقول ركن مملكة على الكتائب يبنى الملك لا الكتب

لاحظنا في دراستنا للجانب التركيبي في حكمة شوقي أن بناءها

اللغوي يتحكم بحضورها وغيابها عن ساحة التداول بين النـــــاس . وأن الحكم الحاضرة – ونقصد بها الحكم كثيرة التداول مقابل الحكم الغائبـــة قليلة التداول – تتسم بسمات لغوية لا تتوفر بالحكم الغائبة التي تســتقل بسماتها اللغوية الخاصة بها أيضاً . وحين تتبعنا الحكمة في الشـــوقيات لاحظنا مع محمد الهادي الطرابلسي أنها " مهما دقت ولطفت ترجع إلـــى معنى جوهري هو التتويج أي التوكيد والتدعيم فما من حكمة ضربـت إلا قصد بها مضاعفة قوة الدلالة في المعنى المسوق بالتفسـير أو التعليـل قصد التنبيه والتذكير والدعوة إلى الاعتبار"[١١] والرغبـــة فـي تتويـج المعنى بما يقويه جعلت الشاعر يلجأ إلى ما يسميه البلاغيون (تذييــــلاً) وهو ضرب من ضروب الإطناب المحمود عندهم . وهذا الأسلوب جعــل من الصعب بتر حكمة شوقي عما قبلها لأنها في غالبيتها تـــأتي نتيجـة طبيعية لمقدمة قد تكون في عدة أبيات ، أو جزء من بيت . لـــهذا فـإن الحكمة المتوجة ربما جاءت في بيت كامل تتويجاً لعدة أبيـات ، أو فـي عجز بيت تتويجاً لفكرة حملها صدره . والذي لاحظنـــاه أن كثـيراً مـن الأبيات التي يأتي عجزها تتويجاً لصدرها تأتي مرتبطة بما قبلها بربــاط لفظي غالباً ما يكون ضميراً أو اسم إشارة . وهذا التركيب اللغوي الـذي اتبعه شوقي في بعض حكمه المبثوثة في ديوانه ساهم في غيـاب هـذه الحكم عن التداول بين الناس الذين اعتادوا الاستشهاد بحكمة واضحـــة الدلالة مستقلةٍ مبنى ومعنى في بيت واحد . والحكم التالية نموذج واضح لهذا النوع من الحكم :

يقول مشيراً إلى دور السيف في تطهير الدين :

وكذلك النفوس وهي مــراض بعض أعضائها لبعــض دواء

ويقول عن باشا الأتراك وتعامله مع المماليك المصريين :

فيداري ليعصم الغد منهم والمداراة حكمة ودهاء

ويقول عن السلطان حسين كامل والشيخ عبدالكريم سلمان حين حضرا حفل توديع اللورد كرومر وسمعا خطبته التي أهان بها المصريين، وسخر من الإسلام والمسلمين :

جبن أقل وحط من قدريهما والمرء إن يجبن يعش مرذولا

ويقول مخاطبا رياض باشا حين رثاه ، وكان قد هجاه :

أخذتك في الحياة على هناة وأي الناس ليس له هناة

وهذه الحكم وأمثالها غير منتشرة بين عامة المثقفين بسبب حاجتها حين الاستشهاد بها إلى تقديم يعرف بمناسبتها ، ويكشف عن مرجع الضمير أو اسم الإشارة فيها مما يجعلها غير قادرة على الاستقلال والانفصال عن سياقها اللغوي . وفي هذا النوع تتناسب الحكم دلاليا وتركيبيا لأنها تأتي تتويجا مباشرا لفكرة حملها صدر البيت .

أما الحكم الحاضرة ، فهي تلك الحكم التي تأتي في أبيات مفردة مكتملة مبنى ومعنى ولا يربطها بما قبلها أي رابط لغوي ، وهذا النوع من الحكم هو الذي عرف به شوقي ، وله فيه من الحكم الخالدة ما يدل على عبقرية جبارة تفرد بها بين أبناء جيله وساوى بها عمالقة الحكمة في التراث العربي القديم . وحكمه ليست حكما قديمة يعيدها بأسلوب وصياغة جديدين فقط ، بل هناك حكم تحمل توقيعه الشخصي مصدرها حياته الخاصة وتجاربه الشخصية ، بالإضافة إلى المصادر الحديثة التي لم تكن هما من هموم الحياة الاجتماعية والسياسية في المجتمع العربي القديم مثل : الحرية ، والدستور ، والديمقراطية ، وتعليم الفتاة ، وإنشاء البنوك . وقد استطاع شوقي بقصائده الكثيرة التي قالها في مثل هذه

الموضوعات أن يستلهم من مناسباتها حكماً رائعة مازال الناس يحفظونها ويرددونها في مختلف المناسبات ـ وقد كان يقع لشوقي من الإلهام الشعري في مثل تلك المناسبات ما لا يقع لغيره من معاصريه من الشعراء ويقدم من الحكم السائرة ما لم يقدمه الآخرون ، وقد استفاضت بعض أبيات الحكمة عنده ونالت من الشهرة أكثر مما ناله شوقي نفسه ، وحسبنا من ذلك الحكم الأخلاقية التي بثها في كثير من قصائده ، والتي مازال الناس يرددونها في شرق العالم العربي وغربه دون أن يعرف كثير منهم قائل تلك الحكم .

وختاماً لهذا الحديث المختصر عن حكمة شوقي فإنه يمكننا أن نستعير كلمة ابن رشيق حينما وصف المتنبي بأنه " ملأ الدنيا وشغل الناس " ونصف بها شوقي ونحن مطمئنون لصدقها ؛ فشوقي كان شاعر العرب في حياته وبعد مماته ، شغلهم وملأ دنياهم . وشاعر له مثل هذه المكانة بين قومه لا تكون موهبته الشعرية ملكاً له وحده ، بل ملكاً لقومه . لهذا فإن شوقي ليس في حقيقته شاعراً واحداً ، بل مجموعة شعراء لعل أبرزهم شوقي المصري ، وشوقي السوري ، وشوقي التركي . فالأول كان أمام شعب على أبواب الاستقلال ، فهو يدعوه إلى المسالمة واللين ومداراة المحتل ليتمكن من الحصول على استقلاله . والثاني كان أمام شعب قهره الاستعمار ، وحكمه بالحديد والنار ، فهو يدعوه إلى مجابهة القوة بالقوة للحصول على حريته . والثالث كان أمام أمة كانت تحكم المشرق العربي ولكن الزمان تجاوزها وظلت في مكانها ضعيفة لا حول لها ولا قوة ، فكان يدعوها إلى الأخذ بأسباب التطور من قوة وعلم للحاق بركب الحضارة المعاصرة . وهذا هو شوقي الحقيقي ، شاعر أمة ممزقة ومسلوبة الإرادة والحرية ، فكان عليه أن يخاطب كل شعب خطاباً مستقلاً مؤسساً على ما تمليه ظروفه . وهذا هو السر وراء

ما نراه من اختلاف بين وسائله التي يقترحها في حكمه لبناء الممالك وطلب الحرية . ويجب عدم إغفال هذا الجانب في شخصية شوقي حين دراسة حكمته ، أو حين مقارنته بغيره من شعراء الحكمة ، وبخاصة المتنبي لأن شوقي الذي عرفناه يختلف عن المتنبي ؛ فالمتنبي كان يعاني مأساة ذاته الممزقة لا أمته ؛ فآماله وطموحاته الشخصية وإخفاقاته فيما بعد كانت وراء نظرته للحياة وما نتج عنها من حكم . أما شوقي فطموحات أمته وإخفاقاتها كانت وراء كثير من حكمه ، والظروف السائدة في العصرين هي التي صنعت الشاعرين ، فالظروف السياسية في عصر شوقي كانت تختلف تماماً عن تلك التي كانت في عصر المتنبي، ولو اختلفت الظروف لربما قرأنا غير ما نقرأه الآن من حكم لهذين الشاعرين .



الهوامش

١) الشوقيات . (القاهرة ، المكتبة التجارية الكبرى ، د.ت) ١٢٦/٣ .
٢) السابق ، ١٢٨/١ .
٣) السابق ، ١٤٦/٣ .
٤) انظر هذه المقابلة في (شعر شوقي الغنائي والمسرحي) لطه وادي ص ١٩٠ .
٥) الشوقيات ١٨٩/٢ .
٦) ديوان شوقي ، إعداد أحمد الحوفي ، ٣٦٥/١ الهامش .
٧) السابق ، ٣٦٤/١ .
٨) الشوقيات ، ١٨٦/٢ .
٩) الشوقيات المجهولة ، ٦٧/١ .
١٠) الشوقيات المجهولة ٢٠١/٢ .
١١) خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص ٢٤٥ .

* * *

في الفكر العربي المعاصر

عبدالعزيز إدريس الخطابي

" النقد الذي يشغل بالمحتوى هو النقد بالكلمات، ولا يهم عند توجيه الكلمات . إن كان من نناهضه ذا أصل نبيل . أو على المستوى نفسه . أو موجباً للإهتمام . المهم هو أن نصيبه "[1].

في النصف الأول من عام ١٩٦٨ ، جرت محاولتان لطرح الكتابة العربية للنقاش ، من أجل التوكيد على الوظيفة التاريخية للكاتب والكتابة وعلى وضع خطوط عريضة للكتابة العربية المعاصرة لكن مصير هاتين المحاولتين كان النسيان . كمعظم ما يكتب بالعربية . وسوف أحاول خلال هذا البحث ، أن أبذل جهدي لاستيعاب هذه الظاهرة ، ظاهرة عدم اهتمام الكتاب العرب بما يكتبه الآخرون من زملائهم الكتاب .

المحاولة الأولى جرت على صفحات مجلة " دراسات عربية " وقام بها محمود كساب[2] . ينطلق الكاتب في هذه المحاولة من تألمه الصادق لما تركته هزيمة الخامس من حزيران من جروح في مجتمعنا العربي ، لكنه لا يستوعب أبعاد الهزيمة البعيدة ، التي استوعبها نديم البيطار[3] بعبقرية . وهذا مما جعل طريقة طرحه لمسألة الكتابة العربية المعاصرة، ميتافيزيقية جداً . ينطلق قائلاً : " إن شعبنا من الشعوب التي تحترف الحضارة .. إن شعبنا قديم قدم الأرض التي يسكن فوقها . إن معنى أن نكون شعباً يحترف الحضارة أننا لن نموت ... إن الموت والفناء يكون من نصيب الشعوب المصطنعة ، أما شعبنا فوجوده ... قدم التاريخ ، وبعبقرية لا حد لها طوع الكثير لخدمته ، وأعطى العالم سر التقدم . إن صنع الحضارة كان مسؤولية شعبنا في طفولة البشرية ومراهقتها وبلوغها ... ومعنى ... أننا لن نموت ، فالشعوب التي تملك ماضياً لن تموت "[4]. هذا المنطلق هو في حد ذاته سخيف جداً – أرجو المعذرة ، ولكن هذه ألطف صفة تناسب

هذا النص . وأنا أعتبر هذا النوع من التفكير المسؤول الأول عما يحل بنا من نكبات . إن معنى هذا النوع من التفكير هو أن يرقد كل منا في سريره، بشكل مريح ، وينسى الهزيمة ، بحيث لا يكون للهزيمة أي أثر عليه ، فهو فرد من شعب من تلك الشعوب التي لن تموت . إن من إحدى بديهيات التاريخ أن تفنى الشعوب التي تفقد قيمتها التاريخية ، ويفقد شعب قيمته التاريخية عندما يصبح كسولاً يغط في النوم العميق ، ولا يلعب ماضي هذا الشعب ، مهما كان عريقاً ، أي دور إيجابي في الإبقاء عليه : من هنا أعتبر الدراسات التي تنشر بشكل متواصل محاولة " دغدغة " أعصاب العرب المحطمة بعد الهزيمة ، مطمئنة إياهم بأنهم من الشعوب ذات التاريخ العريق ، دراسات خطرة جداً ، من الناحية السياسية ، لدورها الهدام ، وبخاصة في الفترة التاريخية الحالية[٥]. لا يكفي أن يكون ابن سينا وابن خلدون من أجدادي حتى أملك حق الحياة ؛ يجب أن أحصل على حق الحياة بنفسي . إن كلمات جمال الدين الأفغاني قبل ما يقارب القرن من الزمن تصلح ليومنا هذا ، وبخاصة قوله : " نعم أولئك آباؤنا وأجدادنا ، ... ولكن واسوأتاه ، وأمعرتاه ! واخجلتاه ! إذا هم سألونا عما فعلنا بمخلفاتهم وما أورثوه لنا ، واستخلفونا عليه من الممالك والأقطار وعظيم المدن والأمصار . ثم أين أنتم أيها الأجداد الأمجاد الأنجاد... ألا تنظرون من خلال قبوركم إلى ما أتاه خلفكم من بعدكم "[٦]. وليست هذه القضايا موضوع بحثي الحالي فلقد عالجتها بالتفصيل في بحث سابق[٧]، لكنني أشير إليها هنا ، لأنها توضح قليلاً منطق السيد كساب في معالجته قضية الكتابة العربية المعاصرة . إن اقتناعه بأن العرب شعب عريق ، حتى ولو استغرقوا في نومهم ، يجعله يحصر وظيفة الكتابة العربية المعاصرة بأن يعمق " الكاتب العربي في هذه الفترة ... الإحساس لدى الجماهير بأننا ... لن يكون الاندحار من نصيبنا . عليه أن يؤكد في كل ما يكتب عراقة شعبه وأصالة وجوده ، ومتانة

كيانه ، وقوة تكوينه ..."[8] ، أي إن كاتبنا يحصر وظيفة الكاتب العربي بعمليات الدغدغة ، عن طريق التذكير بالأجداد ، ونبقى خاملين كما نحن الآن ، منتظرين المرة الآتية ، حتى تحرق أجسادنا بالنابالم ونحن راقدون على تراث الأجداد !

إن هزيمة حزيران قد أحدثت هزة عميقة في كياننا ، ونحن لن نستطيع تحمل هزة ثانية من هذا النوع . علينا أن نستخلص الدروس من الهزيمة . والكتابة العربية تستطيع أن تلعب دورا ضخما في هذا المجال ، فاستخلاص دروس الهزيمة لا يتم إلا عن طريق الاستيعاب ، القائم على البحث العلمي ، للفترة المنصرمة وتقصي الفجوات والأخطاء ووضع استراتيجية جديدة تماما ، تقوم على ثقافة المستقبل لا على آثار الأجداد الذين نهينهم عندما نقارن أنفسنا بهم ، ونحن في وضعنا الحالي المخزي . إن ما كتبه السيد كساب لا يمكن السكوت عليه ، وتركه دون نقد : وكان حسنا أن نقده السيد عبده يونس في " دراسات عربية " نقدا جادا ، فوصف ما كتبه بأنه ذو أسلوب مشتت مفعم بالعبارات الخاوية الرنانة... في اعتقادي أنه آن لنا أن نتخلى عن هذه الأشكال من الكتابة ، بل لعل هذه العبرة أبسط درس علمتنا إياه نكستنا الأخيرة ، نكسة جزيران"[9] ولم يجد السيد كساب أن من مقامه أن يتنازل إلى درجة تجعله يكتب ردا على النقد العلمي الذي وجهه إليه السيد يونس ، وليست هذه حادثة فردية ، وإنما هي ظاهرة اجتماعية ! فالكتاب العرب لا يهتمون بنقد زملائهم لهم ، ويريحون أنفسهم من عناء دراسة نقد الآخرين .

ويمتدح الناقد المقال ، رغم نقده الحاد ، ذلك أن السيد كساب قد طرح ، على الرغم من رداءة بحثه ، موضوعا قيما جدا . يقول السيد يونس : " المقال تصدى لمهمة كبيرة ، آن لها أن تطرح للمناقشة ، إنها مسألة الكاتب العربي ومسؤولياته التاريخية ولكن كاتب المقال لم يتمكن من إنجاز المهمة التي تصدى لها ، لأنه لا يمتلك الأدوات العلمية التي تمكنه

من ذلك ، ولتورطه في استطرادات ومواضيع جانبية جعلته ينسى الموضوع الأصلي .. إلا أن المقال أثار المسألة ، وهنا يكمن فضله . ترى هل تعود المسألة المثارة لتوضع في " البراد " رغم الشتاء الطويل ، أم سيتصدى لها أناس آخرون ؟ ثم أين كتابنا ؟ لقد طال صمتهم .."[١٠] ولكن كتابنا كانوا يغطون في نومهم ، فأشياء كهذه لا تهمهم . فهم ، إن كتبوا فإنما يكتبون عن أنفسهم وعما يفكرون به ، أما الآخرون ، أما العالم الخارجي خارج نطاق ذواتهم ، فأمر يبقى خارج دائرة اهتماماتهم .

المحاولة الثانية قمت أنا شخصياً بها على صفحات مجلة "الحرية" فنشرت مقالاً يثير بعض الموضوعات[١١]، ولم يكن ما قدمته بحثاً علمياً متكاملاً ، بل مقالة صغيرة في مجلة أسبوعية . المنطلق النظري لتلك المقالة هو أن الكتابة ، بوصفها شيئاً فكرياً ، تابعة للبناء الفوقي في كل مجتمع ، أي أن الكتابة وصف لحالة موضوعية أو تعبير عنها . إنها ، بمعنى آخر ، تابعة للعامل الذاتي . وقد انطلقت في هذا المجال من أطروحات ماركس حول فويرباخ حيث يبين ماركس ، بكل وضوح ، علاقة العامل الذاتي بالعامل الموضوعي . يقول ماركس في الأطروحة الأولى : "إن النقص الرئيسي في المادية السابقة ، ومن ضمنها مادية فيرباخ هو أن الشيء والواقع ينظر لهما من وجهة نظر الموضوع وحسب ، أو كمتأمل لا كحركة حسية إنسانية ، أي بشكل ذاتي لا بشكل ممارسة "[١٢] قسمت الكتابة أخذاً بهذا المنطق إلى نوعين: (١) الكتابة التأملية : وهي الكتابة التي تكتفي بوصف الشيء ، فلا تملك القوة الثورية التي تمكنها ، كعامل ذاتي ، من التأثير على تغيير الوضع الذي تصفه . هذا من ناحية ، أما من ناحية أخرى فإن الكتابة التأملية لا تقوم على البحث العلمي ، وإنما تنشأ عن تأملات تخمينية ، فتأخذ الشكل الإنشائي لا الشكل العلمي القائم على التحليل . (٢) الكتابة الثورية : وهي الكتابة التي ترفض الاكتفاء بوصف لحالة موضوعية ، فتقوم هكذا ، بكونها عاملاً ذاتياً ، بمحاولة لتغيير الحالة

الموضوعية عن طريق استيعابها علمياً لتقصي إمكانيات تغييرها ، فتكون الكتابة الثورية ، كعمل نظري يرتبط بالممارسة ، مصباحاً يضيء الطريق للعمل الثوري ، الكتابة الثورية تنطلق ، إذن ، من الأطروحة الحادية عشرة من أطروحات ماركس حول فويرباخ التي تقول : " لقد فسر الفلاسفة العالم حتى الآن ويجب من الآن فصاعداً تغيير العالم "(١٣).

إن الكتابة العربية المعاصرة ، كما أراها ، تأملية ، غير ثورية وغير علمية . إن التأملات الثورية ليست كتابة ثورية ، كذلك ليست الديماغوية الثورية كتابة ثورية . هناك مقاييس دقيقة يمكن القول ، اعتماداً عليها ، ما إذا كان كتاب ما ثورياً أم لا ، فلا يكفي أن ترن العبارات الثورية عبر هذا الكتاب حتى يكون ثورياً . الكاتب الثوري الجدي يتبع طريقة البحث العلمي في كتاباته .

حللت كذلك في المقال المذكور دور الجامعة(١٤) ودور الأحزاب في الكتابة العربية المعاصرة . لأصل من ثم إلى نتيجة سلبية هي أن الكتابة عندنا غير منسقة أو محصورة في نطاق معين ، وأن معظم كتابنا سطحيون ، يؤلفون العديد من الكتب ، بشكل مذهل جداً ، وكانت الفقرة التي اختتمت بها تلخيصاً عاماً ، لذلك استشهد بها حرفياً :

" يمكننا أن نستخلص مما قدمناه ما يلي :

١ - *لم تخرج الجامعة الوطنية في العالم العربي من حلقة التخلف المغلقة . ولم تساعد هذه الجامعة على تطور الكتابة العربية المعاصرة ، وهذا عائد إلى أن الجامعة الوطنية لم تكن مركزاً للبحث العلمي ؛ بل للفحوص .*

٢ - *لم تساعد الأحزاب العربية الثورية على تطور الكتابة ولم تنشىء أطراً نظرية يجري فيها البحث العلمي الثوري بغية إضاءة الطريق للممارسة الثورية .*

٣ – هكذا كان الطريق الوحيد للكتابة ، الطريق الحر غير المبرمج أو الممنهج ، فكانت الكتابة العربية تعبيراً عن التخلف في المجتمع العربي لا ثورة عليه ، ومن صفات هذه الكتابة الحرة المشتتة : أنها تأملية وغير تحليلية ؛ أنها لا تقوم على الدراسة والتمحيص والرجوع إلى المراجع العلمية : إنها سطحية ، فالكتابة التأملية تستطيع أحياناً أن تكون عميقة ، ولكن الكتابة التأملية العربية الحديثة سطحية جداً ؛ إنها نوعاً ما مسروقة ، أعني بحسب المفاهيم العلمية الشديدة – أن الكثيرين من الكتاب العرب يأخذون أفكاراً عديدة من مصادر أخرى عربية وأجنبية دون الإشارة إلى هذه المصادر ؛ إنها انتقائية ، فكثير من الكتاب يمثلون نظريات مجموعة على طريقة انتقائية . رغم أن هذه النظريات يناقض بعضها البعض الآخر"[١٥].

كان السيد عبدالقادر حافظ ناقدي الوحيد[١٦] ، رغم أنني أملت أن يجري نقاش واسع حول المقالة التي صغت عباراتها بشكل تحد ، رجاء أن أوقظ في نفوس الكتاب الشعور بالذنب إزاء ما ينشرونه من تفاهات .

وكان هذا النقد قائماً ، في معظمه ، على سوء فهم للمقالة التي كانت مركزة كثيراً ، مما جعل فهم بعض الصياغات صعباً ، ولعلي لم أعرب عن بعض آرائي بوضوح تام ، فكانت نوعاً من التلميح . وقد قمت بالرد عليه ، موضحاً أن نقده يقوم على سوء فهم[١٧]. ورد بدوره ، في "الحرية" قائلاً " بأننا نلتقي ، هو وأنا ، " حول استراتيجية واحدة وأيديولوجية واحدة" ويبدي سروره لحرصي العميق في " اعتماد الأسلوب والمضمون الموضوعيين ". ويخلص إلى القول بأن نقاط الالتقاء والاتفاق بيننا " أعمق وأوسع وأكثر من نقاط الاختلاف والتباين "[١٨].

أشرت إلى هاتين المحاولتين – محاولة كساب ومحاولتي – لأن المسألة التي تشكل صلب هذا البحث قد طرحت في هاتين المحاولتين ،

رغم اختلاف نوعيتهما . وهذا البحث تطوير ، من جهة ، لما كتبته سابقاً في "الحرية "، وهو من جهة ثانية يبدأ مجدداً من الحدود التي توقف عندها مقالي السابق .

افتقار الكتابة العربية المعاصرة إلى العلمية

من واجب الكاتب أن يلتزم بقيود معينة ، إن كان يهدف إلى نشر ما يكتبه . فالكتابة المخصصة للنشر تتخطى حدود الفردية ولا تعود ولا تعود تخص الكاتب وحده . بل المجتمع الذي يعيش فيه الكاتب ، بكامله. هذا مما يضع الكاتب ، مهما كان اتجاهه ، في وضع لا يسمح له باتخاذ قرارات فردية ، لا تحسب للمجتمع الذي يعيش فيه حساباً ، من جهة ، ولا تعطي القارىء الأهمية التي يملكها ، من جهة أخرى . فمن الشروط الرئيسية للكتابة الجدية أن يأتي الكاتب بشيء جديد ، فالكتابة ليست للترويح عن النفس ، وإنما يجب أن تكون ذات هدف ، وهذا الهدف يجب أن يكون دائماً العمل من أجل الحقيقة لاكتشافها . ونحن عندما نتحدث هنا عن الحقيقة لا نعني المفهوم الشائع للحقيقة ، بشكله الممسوخ ، حيث تظهر الحقيقة كشيء ميتافيزيقي لا مكان له . نحن نعني بالحقيقة هنا بشكل خاص الحقيقة المتمثلة في الحياة اليومية لمجتمع ما ولأفراده ولطبقاته . هذه المنطلقات تلزم كل مفكر يملك وعياً اجتماعياً يجعله ذا نظرة ثاقبة تستوعب المسيرة التاريخية ، ويضيء الطريق إلى الآخرين ليرشدهم إلى كيفية مراقبة سيرها ، وفي مجتمع يحتاج إلى الرؤيا الثورية من أجل تغيير أوضاعه اللاإنسانية ، يلعب استيعاب المسيرة التاريخية دوراً رئيسياً في تنمية العمل الثوري ودفعه في طريق النصر .

لنسأل أنفسنا بعد هذه الملاحظات : ما هي الكتابة العربية المعاصرة وما هو دورها في الحركة العربية الحديثة ؟ لنسمع ما يقوله

أحد كتابنا التقدميين العلميين القلائل حول الفكر الذي تقدمه هذه الكتابة : " الفكر العربي الثوري هو فكر يعتمد العبارات المنقمة ، والتخريجات اللفظية، والكلمات الطنانة والشعارات ، وليس وقائع الاجتماع وظواهر التاريخ ، والقوانين التي تسودها . وهو إذا كان واقعياً وموضوعياً ، فهو يقتصر على تحديد وقائع منفصلة أو مفاهيم جزئية ، ويمتد ، في أحسن حالاته ، إلى بعض نواحي الكل الاجتماعي فقط ، دون أن يحاول أن يكشف عن القوانين والاتجاهات التي تسود هذا الكل ككل ، فهو أساسياً فكر تبشيري ، يعبر عن نوازع نفسية ، عن آمال وأشواق دون أن يرتبط بالتاريخ وقوانينه . إنه بكلمة أخرى ليس فكراً ثورياً أو هو فكر ثوري غير متكامل ولا ناضج "[١٩].

إن المفكر يلعب دوراً كبيراً في المسيرة الثورية ، وبخاصة عندما يكون فكره مرتبطاً بالعلم والعقلانية من جهة ، وبالممارسة الثورية من جهة أخرى . ويشير نديم البيطار إلى أن المفكرين العرب " لم يحققوا لأنفسهم هذا الدور بعد ولم يرتفعوا إلى مستوى النكبة ، ونتاج ما بعد النكبة الفكري يعلن بوضوح عن الفقر الثوري المخجل الذي ينطوي عليه"[٢٠]. وبهذا الطرح الجذري للمسألة يبرهن نديم البيطار على وعيه الثوري العميق . ومن المؤسف حقاً أن لا يفهم في مجتمعنا حتى من قبل أولئك الذين يسمون أنفسهم مثقفين ، فعوضاً عن الاعتراف بوجود الفجوات والعمل على إعادة النظر بكل شيء ننكر صحة نقد البيطار ونسير في الطريق القديم . يقول أحد نقاده السيد خليل أحمد خليل إنه لا يوافق البيطار " على أن العجز الثوري ناجم عن العجز الفكري ،... لأننا نعتقد أن الرؤية الثورية موجودة لدينا ، وقد طرحت بشكل أو بآخر منذ نهاية القرن التاسع عشر ، ولأن ما كنا نفتقر إليه وما نزال هو النضال الدائم ، احتراف الموت... "[٢١]. هنا نرى بكل وضوح تلك النوعية من التفكير العربي التي نقدها نديم البيطار نقداً شديداً . إن نقاد البيطار يحاولون أن يصوروه كأنه

من أنصار الفلسفة المثالية التي تقول إن الفكر هو الذي يسير التاريخ. ولكن هذا سوء فهم ضخم لما يقوله البيطار ، إن لم نقل بأنه تشويه كبير . إن كل ما يفعله البيطار في كتاباته العديدة هو أنه يذكر بأن مصير العمل السياسي إلى الفشل إن لم يكن مستند إلى نظرية صحيحة قائمة على تحليل صحيح للأوضاع التي يجري فيها العمل الثوري . وهذه النظرية غير موجودة عند الكتاب العرب حتى الآن . الأزمة الاجتماعية العربية هي ، بهذا المعنى ، أزمة فكرية ، ولا يكفي النضال المحسوس ، إن لم يقم على استراتيجية صائبة .

من السمات الرئيسية للكتابة العربية المعاصرة أن يقوم كل كاتب بتدبيج الكتب الضخمة الحجم التي لا تقوم على بحث علمي ، ولا على أسلوب علمي والتي لا تهتم مطلقاً بما كتبه الأسبقون والمعاصرون . لقد استخلصت من مطالعات متواصلة لعدد من الكتب العربية الحديثة ، أن معظم الكتاب العرب لا يهتمون بما يكتبه غيرهم وأشرت في مقالي الآنف الذكر عن الكتابة العربية[٢٢] إلى أن عدداً لا بأس به من الكتاب العرب متخصص بالكتابة وحسب ، فلا يهبط بمستواه إلى مستوى المطالعة . هذا كله مما جعل الكتابة العربية المعاصرة مشتتة ، بشكل شنيع ، وجعل من انعدام التتابع والسطحية والسذاجة واللاعقلانية أحياناً ، القاسم المشترك بينها . إن لهذه الظاهرة كما أرى ، سبباً تاريخياً محدداً وهو انتشار التفكير الشاعري ، حتى في العلوم الإنسانية . كلنا يعرف أن بيئة الشاعر العربي كانت في الحقبات التاريخية الأولى ، بيئة بدوية . وهذه البيئة استمرت في شعر الحقبات غير البدوية، أي في الشعر الحضري . عندما دخلت الفلسفة الإغريقية إلى الحضارة العربية ، بدأت ظواهر نشوء فلسفة عقلانية عربية تقوم على المنطق . من هنا نرى الهوة بين الأدب العربي والفلسفة العربية، فبينما كان الأدب لا ينفصل عن الفلسفة في الحضارتين الإغريقية والأوروبية الحديثة ، نرى عداءً كبيراً بين الفلاسفة والشعراء

في تاريخ الفكر العربي . ويكفي أن نستشهد بأحد كبار الفلاسفة العرب وهو الفارابي، " المعلم الثاني ". فهو يقول في كتابه " كتاب ما ينبغي أن يقدم " مدللاً على احتقاره للشعراء ، ما يلي : " إن البرهان الذي كذبه أقل من حقه يتعلم من كتاب مواضع الخطابة ، والذي كذبه أكثر من حقه يؤخذ من كتاب المغالطين ، والبرهان الكاذب كذباً خالصاً يتعلم من صناعة الشعر "(٢٣)، ويرى المستشرق دي بور في معرض تحليله لموقف الفارابي من الشعر ، أن الفارابي كان يعتقد بأن " الشعر ... أحط أنواع المعرفة ، وهو في رأي الفارابي كلام باطل وكذب لا قيمة له "(٢٤). نستطيع أن نتتبع هذه الظاهرة من جديد ، في تاريخنا الحديث . كان الشعر العربي ومايزال ، ماعدا بعض الاستثناءات ، مسرحاً للفكر اللاعقلاني ، ولم يقل نزار قباني من قبيل المصادفة :

" الشعر لدينا درويش يترنح في حلقات الذكر .

والشاعر يعمل حوذياً لـ ...

يمسح للحاكم معطفه ويصب له ... "(٢٥).

هذا الدور السلبي الذي يلعبه الشعر العربي لفت نظر العديد من مفكرينا الواعين ، ولست أول من يشير إلى هذه الظاهرة . يكتب مثلاً العفيف الأخضر " إن هذا النمط من الأفكار [أي استعمال الشعر في الاجتماعات الرسمية والمؤتمرات الصحفية العربية] لا يعبر فقط عن عقلية غير علمية وإنما يعكس أيضاً علة أعمق هي بنية المجتمع العربي الذي أنتج " ألف ليلة وليلة " للتعويض عن قساوة الأرض وشظف الحياة وخشونة العلاقات الإنسانية "(٢٦). أما صادق جلال العظم فيصف الدور السلبي للشعر خلال أيام هزيمة حزيران ، فيقول إن الشعارات التي سادت خلال حرب الأيام الستة " تبين أن عقلية العربي حول قضيته لاتزال تتأثر إلى أبعد الحدود بمفهوم للحرب يعود إلى أيام الفروسية والنزال والمبارزة

والشهامة والمواجهة المباشرة ، أضف إلى ذلك أبيات الشعر التي ترددت في الإذاعات والكتابات حول : صليل السيوف ، والكر والفر وربط الخيل ، والمفاهيم الفردية القبلية لمعنى الشجاعة ..."(٢٧). وليس من قبيل المصادفة كذلك أن يفتح شاعر عربي عينيه ، بعد أن أغمضهما لسنوات طويلة ، وهو نزار قباني ، ليجعل الفكر العربي الشاعري مسؤولاً عن الهزيمة :

" أنعي لكم يا أصدقائي اللغة القديمة

والكتب القديمة

أنعي لكم كلامنا المثقوب كالأحذية القديمة .

ومفردات ... الهجاء والشتيمة .

أنعي لكم .. أنعي لكم

نهاية الفكر الذي قاد إلى الهزيمة "(٢٨)

إذا أعطينا هذه الخلفية التاريخية للكتابة العربية المعاصرة الإهتمام الذي تستحقه فإننا سوف نجد في هذه الخلفية أجوبة حاسمة عن تساؤلاتنا حول عجز هذه الكتابة عن الاستيعاب العلمي القائم على التحليل، للأوضاع العربية الحديثة ، خاصة منذ نكبة ١٩٤٨ وحتى ما بعد هزيمة حزيران ، ستوضح لنا هذه الخلفية ، كذلك ، سبب نفور معظم الكتّاب العرب ذوي الاتجاه العلمي من الشعر فالفارابي كمفكر عربي علمي ، من الفترة القديمة ، احتقر الشعر ، وسلامة موسى كمفكر عربي علمي ، من الفترة الحديثة ، وقف الموقف نفسه فقال : " ... أما الشعر العربي فقد سئمنا قوافيه الرتيبة التي تشبه دق الطبل عند السودانيين "(٢٩). لكنه يقول موضحاً ، حتى لا يساء فهمه : " لست أنتقص الأدب ، وإنما أنتقص اللعب واللهو بالألفاظ كما يفعل معظم أدبائنا "(٣٠). ويكفي أن نشير هنا إلى

أن سلامة موسى كان من أشد المعجبين بشعر أبي العلاء المعري ، فشعر المعري ليس شعر ألفاظ وإنما شعر ذو محتوى فلسفي وهذا دليل على عدم احتقار مفكرينا العرب العلميين للأدب بشكل عام ، وإنما لنوع معين منه ، أي للأدب الذي يخلو من المحتوى الفلسفي[٣١]. إن ما يهمني في هذا البحث ، بالدرجة الأولى ، هو الكتابة السياسية والاجتماعية ، لا الكتابة الأدبية ، لكنني تطرقت إلى نوعية الأدب العربي ، قديمه وحديثه، لاعتقادي أن الكتابة العربية غير الأدبية لا تختلف إلا قليلاً عن الكتابة الأدبية ، فنحن نرى أن معظم الكتّاب السياسيين يتبنون أسلوب الديباجة المنمقة ، ويختارون الكلمات الطنانة الرنانة ، فيبدو النص الذي ينبغي أن يكون علمياً يقوم على التحليل ، كأنه قصيدة حماسية . الملاحظة الأولى التي نستخلصها من تحليلاتنا السابقة هي أن الكتابة العربية المعاصرة - أقصد الكتابة غير الأدبية - لم تكن قائمة على البحث العلمي والتحليل ، إذ إنها قد استعارت أسلوبها من الأدب العربي الرومنسي البعيد عن النظرة الفلسفية العميقة ، فجاءت نوعاً آخر من الأدب . وقد أشار إلى هذه الظاهرة محسن إبراهيم قبل سنوات عديدة فكتب يقول " وهكذا نشأ فكر اشتراكي ... نسميه " فكراً " من باب التجاوز ، والأصح أن نسميه أدباً اشتراكياً . هذا الأدب الاشتراكي راح يتغنى بقيم الاشتراكية ومبادئها بدل أن يتوغل في شرح مضمونها ثم راح يتغنى بقضية الحرية بدل أن يحدد قواعدها وأبعادها ، وبذلك كان أبعد ما يكون عن وضع فكرة الاشتراكية ... في إطارها العلمي الصحيح . والواقع أنه بالإمكان تصنيف القسم الأكبر من الكتابات العربية الاشتراكية في هذا الباب : باب الأدب الاشتراكي . وإذا كان الأدب الثوري ظاهرة طبيعية تنشأ عادة إلى جانب الفكر العلمي ... لتغذي الكفاح الثوري بالتفاؤل والأمل، إلا أن الأدب لا يمكن أن يحل محل الفكر ليقود معركة التغيير الثوري المطلوب في النهضة "[٣٢]. وحتى هذا الأدب لم يأت بشيء جديد ، لأنه كان يقوم -

كما يشير الدكتور جورج حنا – على " حسن الديباجة ووصف الكلمات البليغة ... عازفاً عن الاهتمام بما يهتم به الشعب "[٣٣]. لهذا يسمي الدكتور حنا الأدباء العرب " أدباء الكلمة " ثم يضيف " وعندنا هنا في لبنان وفي الأقطار العربية ، من أدباء الكلمة ما يصل حتى التخمة" إن تبني الكتّاب العرب السياسيين والاجتماعيين أسلوب " أدب الكلمة " يجعلهم يستغنون عن أساليب البحث العلمي القائمة على التفرغ وعلى دراسة المراجع العربية والأجنبية . فمعظم الكتّاب العرب يكتبون مؤلفاتهم بسرعة مذهلة ، ونقرأ من هذه المؤلفات المئات دون أن نشعر بعد قراءتها أننا أضفنا شيئاً جديداً إلى معلوماتنا . الكاتب العربي يشعر ، كما يقول نديم البيطار ، كأنه الوحيد في عالم الكتابة مما يجعله يستغني عن مراجعة ما كتبه الآخرون . وهذه هي بالأحرى الطريقة التي أخذ بها معظم الشعراء العرب ، قديماً وحديثاً . الشاعر يحمل عقلية بدوية تجعله يشعر بأنه متفوق على الآخرين فيتكبر عليهم ، ويشعر أنهم جميعاً دون مستواه . وهكذا يصاب بالنرجسية بشكل باتالوجي . وإذا كان هذا الأسلوب لا يطاق حتى في الأدب، فكيف يكون الأمر إذا ساد هذا الأسلوب الكتابة غير الأدبية التي ترغب أن تكون علمية ؟ بالطبع يكون الأمر كارثة ، وهذا هو حال الكتابة العربية المعاصرة .

بعد أن سجلنا ملاحظاتنا الأولى القائلة بأن الكتابة العربية المعاصرة لا تقوم على البحث العلمي ، نستطيع أن نصل إلى الملاحظة الثانية وهي أنه *لا وجود لأي تتابع فكري في الكتابة العربية الحديثة* . التتابع يحصل عندما يدرس كل كاتب ما طوره الكتّاب الآخرون . فيأخذ بهذه التطويرات ليضيف إليها ما عنده وليقدم النقد الذي توصل إليه حول التطويرات من أجل تحسينها . إذا قرأنا مثلاً " مقدمة " ابن خلدون فإننا لن نفهمها إذا لم نكن مطلعين على الغزالي وابن تيمية وأرسطو والإدريسي وابن سينا وابن رشد . أن " مقدمة " ابن خلدون بوصفها مؤلفاً علمياً تقوم

على التتابع الفكري للمؤلفات التي سبقتها . الأمر نفسه ينطبق على الفلسفة الأوروبية الحديثة . فمن أراد استيعاب مؤلفات ماركس بشكل جذري – أي ليس كما يفعل معظم الماركسيين العرب – فعليه استيعاب فلسفة كنط وفيخته وهيغل من جهة ، ونظريات سان سيمون وفورييه وبابوف من جهة أخرى ، وعليه إلى جانب ذلك أن يطلع على الاقتصاد الكلاسيكي من آدم سميث إلى جان باتيست ساي وريكاردو . غير أننا لا نحتاج لكي نفهم كتاباً عربياً حديثاً إلى أية مطالعة ، لأن معظم الكتب العربية المعاصرة لا تقوم على أي أساس فكري ، فلا نرى فيها أي تتابع فكري مهما كان نوعه . ففقدان هذا التتابع الفكري يقودنا إلى الملاحظة الثالثة ، وهي أن الكاتب العربي لا يطالع ، وإن طالع لا يطالع بجدية ، فكل كاتب يهتم بمؤلفاته وحسب ، والفقر الفكري في الكتب العربية دليل على بؤس ثقافة كتّابها .

الملاحظة الرابعة حول رداءة الكتابة العربية المعاصرة تتعلق بما يكتبه الكاتب العربي في فترات متعددة . طبعاً يطور كل إنسان حيوي أفكاره، ولا يبقى إلا الإنسان الخامل على أفكاره السابقة ، لكن هذا التطور ، إن كان جدياً ، يأخذ خطاً معيناً يسير بصاحبه إلى التمام التقريبي . إذا أخذنا هيغل أو ماركس كمفكرين فإننا سنلاحظ أن مؤلفاتهما في فترة شبابهما تختلف بشكل جذري عن مؤلفاتهما في فترة الكهولة ، أو فترة النضوج . ولكن رغم هذا الاختلاف نجد خطاً معيناً في مؤلفات كل من هيغل وماركس يربط كتابات فترة الشباب بكتابات فترة الكهولة . وهذا ما نراه عند كل كاتب يطور فكره في شبابه ويتابع تطويره طيلة حياته . فلا يغير رأيه كل يوم من جديد . هذا ما لا نراه عند الكتّاب العرب المعاصرين ، ماعدا بعض الاستثناءات من المفكرين العرب الذين كان حظهم من الثقافة – بغض النظر عن اتجاههم السياسي – كبيراً مثل سلامة موسى وساطع الحصري أو جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده . وأنا أعتبر هؤلاء

استثناءات قليلة . فالظاهرة العامة هي أن بعض المفكرين يغيرون رأيهم بقدر ما يغيرون ملابسهم تقريباً . فكم من مفكر عربي غير رأيه بكل سهولة ، دون أن يرى ضيراً في ذلك . وحتى أولئك الذين يغيرون أفكارهم في الاتجاه نفسه ، فإنهم لا يقومون حتى بالنقد الذاتي ، ليبرزوا أخطاءهم السابقة(٣٤). لو كانت طرق الكتابة العلمية معروفة عندنا ، لما كان من السهل على الكاتب تغيير رأيه بكل سهولة ، دون أي شعور بالمسؤولية . الكاتب العلمي يشير إلى أبحاثه السابقة ، كلما طرق موضوعاً علمياً ، تطرق له في تلك الأبحاث، فيشير إلى أنه يطور تلك الفكرة أو هذه التي وصل إليها سابقاً ، أو يشير إلى أنه ارتكب في هذا المجال أو ذاك خطأً نظرياً . هذه الطريقة العلمية تجبر الكتّاب على الشعور بالمسؤولية في كل ما يقومون بكتابته . ويبدو أن الأمور تسير عندنا في غوغائية إلى درجة أنه قد أصبح أتباع هذه الطريقة العلمية المذكورة نوعاً من " التملق" . فقبل أعوام جرى على صحيفة " الشباب العربي " التي تصدر عن أمانة الاتحاد الاشتراكي العربي في القاهرة ، حوار حول وسائل وطرق الإعلام العربي في الخارج ، فاشتركت شخصياً في هذا الحوار بشكل فعال ، بعد أن قمت بنفسي بعملية المبادرة لفتح الحوار المذكور . وفي إحدى مقالاتي التي نشرت في الصحيفة المذكورة، ضمن هذا الحوار ، أشرت إلى بحثين كنت قد نشرتهما سابقاً عالجت فيهما قضايا مماثلة(٣٥)، فقام أحدهم باتهامي بأنني أتملق نفسي عندما أشير إلى أبحاثي السابقة(٣٦)، مما يشير إلى أنه لم يسمع قط بشيء اسمه بحث علمي(٣٧).

وبما أننا هنا في صدد الحديث عن الحوار ، فلابد من تسجيل ملاحظاتنا الأخيرة في هذا الفصل ، وهي أن الكتابة العربية المعاصرة تفتقر بشكل كبير إلى الحوار ، وهذه الملاحظة تتعلق بملاحظتنا ، الواردة

أعلاه ، من أن الكتّاب العرب لا يهتمون بما يكتبه زملاؤهم الكتّاب الآخرون. لقد كان لانعدام جو الحورا العلمي عواقب وخيمة على الحركة الفكرية العربية الحديثة . فالحوار النظري حول قضايا الاستراتيجية الثورية داخل كل الجماعات الفكرية على اختلافها ، يكاد أن يكون مفقوداً في عالمنا العربي ، مما جعل معظم الجماعات تعيش في هلهلة فكرية وبؤس في النظرية الثورية ، إلى درجة يصعب وصفها . وهكذا لم تستطع الكتابة الملتزمة ، مهما كانت صيغتها ، أن تسهم في عملية الاستيعاب النظري لأحوال المجتمع العربي . وتكفي نظرة سريعة على الإنتاج الفكري العربي ، للإقتناع بذلك . ومن المؤلم حقاً أن الهزة التي أحدثتها هزيمة حزيران لم تستطع تغيير شيء من هذا المجال . لقد كان الإنتاج الفكري العربي بعد الهزيمة ضخماً ، من حيث الحجم ، وكانت هناك في هذا الإنتاج محاولات قيمة تساعد على تسليط أضواء جديدة على الثغرات في الثورة العربية ، وفي المجتمع العربي ، تلك الثغرات التي تشكل في الحقيقة أسس الهزيمة ، لكن الأغلبية الساحقة ممن فسروا الهزيمة لم يكونوا ليهتموا بالحوار ، فتناسوا أن التفسيرات الفردية للهزيمة غير كافية ، وأن الحوار بين أصحاب التفسيرات المختلفة هو وحده قادر على إيصالنا إلى تفهم نظري عميق للهزيمة . ولهذا كان كل مفكر يهتم بتفسيره الشخصي دون أن يتطرق إلى ما يكتبه الآخرون فيقوم بمناقشة الكتابات الأخرى ونقدها علمياً ليصل بتفسيره إلى مستوى أفضل . يكاد نديم البيطار أن يكون الوحيد في هذا المجال الذي جمع معظم ما كتبه عن الهزيمة ليناقشه ولينقده في فصل كامل في كتابه " من النكسة إلى الثورة "[٣٨]، وكانت لي شخصياً محاولة في هذا الصدد ، تعتبر متواضعة إذا قيست بجهود البيطار العلمية الكبيرة ، فقمت بجمع ما كتب عن الهزيمة في مجلة " دراسات عربية " لأناقشه في بحث كامل[٣٩]، ولكن من المخزي والمؤلم ، في الوقت نفسه أن الكتّاب الذين وجه لهم النقد ، لم يتحركوا حتى للرد على النقد الذي وجه إليهم .

ظاهرة السرقة العلمية في الكتابة العربية المعاصرة

عندما تطرقت ، لدى معالجتي الأولى لموضوع الكتابة العربية المعاصرة ، إلى قضية السرقة العلمية ، حددت السرقة العلمية كما يلي : "إن أخذ فكرة من مفكر أو من كتاب ، دون ذكر مصدر هذه الفكرة ، أو الاستشهاد بصاحبها ، يعد بحسب المفاهيم العلمية سرقة ... لذلك نجد أن الكتب العلمية الأجنبية مليئة بالهوامش حيث يشير المؤلفون إلى كل فكرة، أو كل كلمة ، أخذت من مصدر آخر ، بينما نجد الكتب العربية – بعامة – مليئة بأفكار لم يطورها أصحاب هذه الكتب ، ومع ذلك يخيل للقارىء العادي أن هؤلاء الكتّاب عباقرة يملكون الكثير من الأفكار الكبيرة . ونجد أحياناً الفكرة نفسها في كتب عديدة ، وكل مؤلف يتبجح بأفكاره (وتضيع الطاسة – كما يقول المثل العامي) ولا يعرف القارىء من هو في الحقيقة صاحب هذه الفكرة أصلاً . وباختصار فإن عدم ذكر المؤلفين العرب – بعامة – لمراجعهم ، يعد سرقة . يجب أن يتوضح هذا الأمر للكثيرين"[٤٠]. وفي نهاية البحث المذكور ، أعدت ذكر هذا الأمر ، حين عددت صفات الكتابة العربية المعاصرة ، فكانت إحداها بحسب تحليلي – هي " أنها – نوعاً ما – مسروقة ، أي بحسب المفاهيم العلمية الشديدة ، فالكثيرون من الكتّاب العرب يأخذون أفكاراً من مصادر أخرى عربية وأجنبية ، دون الإشارة إلى هذه المصادر "[٤١]. بعد أن نشر بحثي هذا ، انتقده عبدالقادر حافظ ، كما ذكرت في مطلع هذا البحث – ووجه لي بشأن ما كتبته حول السرقة العلمية تهمة " إلصاق النعوت الخطيرة بالكتابة العربية المعاصرة"[٤٢]. وهكذا لم تعجب السيد حافظ صراحتي ، وكم نحن في هذه الفترة بحاجة إلى الصراحة في معالجة قضايانا ، ورفض آنذاك أن يوافقني على أن جزءاً غير قليل من كتاباتنا المعاصرة يحمل سمات السرقة العلمية ولكم دهشت عندما اطلعت على عدد أيار (مايو) ١٩٦٨ من مجلة "

المجلة " حيث كشفت الآنسة ابتسام حسين عن سرقات كاتب عربي تجرأ على سرقة بحث كامل من كتاب فيليب هارش عن الدراما الكلاسيكية ، ونشره بالعربية – بعد ترجمته – وتحت اسمه دون أن يذكر بأن البحث مترجم وأن صاحبه الأصلي هو هارش . وكرر هذا الكاتب عملياته في مجال السرقة حين ترجم بحثاً من كتاب ميكائيل غرانت حول الأساطير الرومانية ونشره باسمه[٤٣]. كما جرت سرقة لمقال رجاء النقاش المنشور في عدد ٢٩ كانون الأول (ديسمبر) ١٩٦٧ من مجلة " المصور "، حيث قام السارق بنشر مقال النقاش باسمه في مجلة " الفكر المعاصر " القاهرية عدد نيسان (إبريل) ١٩٦٨ ، وقد كشف عن هذه السرقة حسن توفيق[٤٤]. هذا النوع من السرقة يتعدى مضمون مفهوم السرقة العلمية ، حيث أن ما قام به السارقان يدخل في نطاق قانون العقوبات . ففي جميع الدول التي تهتم بالشؤون الثقافية شيء اسمه " حقوق النشر "، ولاشك أن في بلادنا فقرات قانونية تحمي الأعمال والأبحاث العلمية من السرقات .

إن هذا النوع من السرقة غير منتشر ، لحسن الحظ ، في البلدان العربية بشكل كبير ، وإلا لكان الأمر وثيقة إفلاس للثقافة العربية المعاصرة. لكن السرقة العلمية كما حددتها منتشرة كالوباء في المجلات والكتب العربية الحديثة . فالكثيرون يقدمون المعلومات التي اكتسبوها عن طريق المطالعة كأنها معلوماتهم الخاصة وكأنهم وصلوا إليها بأنفسهم دون أخذها من مصدر آخر ، ولابد من البدء بحملة قمع أدبية لإزالة هذا الوباء الخطير . وأقترح بهذا الشأن أن تقوم دور النشر باتخاذ الإجراءات التالية :

١) أن تخصيص المجلات الثقافية والعلمية ربع حجمها على الأقل لمناقشة الأبحاث والمقالات والكتب الجديدة ، على أن يشرف على هذه المناقشات علماء متخصصون يملكون الاطلاع الكافي الذي يمكنهم من الكشف عن السرقات العلمية .

٢) أن ترفض دور النشر والمجلات الثقافية والعلمية نشر الأبحاث، التي

لا يذكر فيها أصحابها مصادرهم ، وأن تجعل المجـلات ودور النشـر العودة إلى المصادر العلمية شرطاً أساسياً للقبول بنشـر أي بحـث . فعلى الكاتب أن يسند كل فكرة ترد في بحثه بالتفصيل .

٣) عن هذا الطريق سنصل إلى مقاييس علمية للكتابـة . فعندمـا يعلـم الكاتب جيداً أن ما يكتبه سيكون معرضاً للنقد والمناقشة وللكشف عـن السرقة العلمية – في حالة وجودها – فإن هذا الكاتب لن يجرؤ علـى القيام بالسرقة العلمية عن طريق تقديم آراء الآخرين وكأنـها أفكـاره الخاصة . وذلك خوفاً على سمعته ، فالكاتب الذي تثبت عليـه تهمـة السرقة العلمية سيفقد احترام الآخرين .

هذا من ناحية . أما من ناحية أخرى فإنني أتوجـه إلـى الكتّـاب العرب الذين يحترمون أنفسهم مطالباً إياهم باتباع الأساليب العلميـة التـي تحميهم من الاتهام بالسرقة العلمية . وأورد بعض هذه الأساليب على سبيل المثال :

١) عندما يورد الكاتب فكرة وردت في مصدر آخـر يمكنـه الاستشـهاد بجملة رئيسية من المصدر الذي يعتمد عليه . حيث تظهر الفكرة فـي هذه الجملة بكل وضوح . وهذه الجملة توضع بين مزدوجين لا بيـن قوسين وإذا أضاف الكاتب من عنده بعض العبارات إلـى الاستشـهاد فيضعها داخل قوسين على أن يكتب خلف العبارة " المؤلف ". وعلـى الكاتب ذكر صاحب الجملة المستشهد بها ، وأيـن توجـد بـالتحديد ، فيذكر مثلاً اسم الكتاب مع اسم المؤلف مع تاريخ الصدور ومكانه . أو اسم المجلة واسم البحث بالتفصيل مع تاريخ الصـدور ورقـم العـدد والسنة ، بالإضافة إلى أرقام الصفحات بالتحديد . هذا ما لا يقوم بـه معظم الكتّاب العرب ، حتى بعض العلميين منهم .

٢) ولا يحتاج الكاتب إلى ذكر الاستشهادات حرفيـاً ، فإنـه يسـتطيع أن يصوغ الفكرة المأخوذة من كتاب آخـر بكلماته الخاصـة ، علـى أن

يذكر مصدر الفكرة. لكني وجدت عدة مرات عبارات مأخوذة من مصادر أخرى لدى بعض الكتّاب ، دون الإشارة إلى أن هذه العبارة هي استشهاد وليست صياغة من المؤلف .

هذه الأمور التي يتعلمها الطالب الجامعي في الدول المتقدمة في الأسابيع الأولى من دخوله إلى الجامعة ، لا يتمسك بها حتى بعض الكتّاب العرب المرموقين . وتسودني الحسرة دائماً عندما أطالع الكتب العربية وأرى كيف يتصرف الكتاب العرب بالمصادر التي يعتمدون عليها ، حتى في حالة ذكرهم لها . ففي معظم الأحيان ، إن ذكرت المراجع ، يضع المؤلف قائمة طويلة بالمصادر التي اعتمد عليها ، وذلك في ذيل الكتاب بشكل بيبليوغرافيا . ولكنني أشك في معظم الأحيان أن الكتّاب الذين يعتمدون هذا السبيل ، قد طالعوا الكتب الموردة في البيبليوغرافيا ، وبخاصة عندما لا ألاحظ أي أثر لهذه الكتب في المتن الأصلي للكتاب(٤٥) .

خاتمة : حول النقد باللكمات والحساسية إزاء النقد*

تضمن هذا البحث عدداً كبيراً من الانتقادات وجهت بشكل عام وبشكل فردي وكان هدفي خلال البحث بكامله الوصول إلى الحقيقة ، بغض النظر عما إذا كانت هذه الحقيقة تسيء إلى البعض أم لا ، أي أن شعار هذا البحث بكامله كان النقد باللكمات ، أي دون الأخذ بأية اعتبارات شخصية مهما كان نوعها ، والابتعاد كلياً عن المجاملات . فبعد الخامس من حزيران يجب أن تختفي المجاملات بشكل تام ، وعلى كل كاتب عربي أن يكف عن السكوت وأن يقول كل شيء مكشوفاً تماماً كما هو . عن هذا الطريق وحده نكتشف أخطاءنا ونستطيع تجاوزها .

إن الكاتب التقدمي لا يكتفي بالتحليل من أجل التفسير فحسب بل هو يتخطى ذلك إلى التغيير . السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو كيف نغير الأوضاع السائدة في الكتابة العربية الحديثة ؟

لقد سبقني عبده يونس إلى معالجة هذه المسألة فطرح هذا السؤال نفسه . يتطرق السيد يونس بشكل خاص إلى قضايا الأدب ، لا إلى الكتابة بشكل عام ، ويتساءل عما إذا كان الطريق من أجل تحديد الكتابة العربية المعاصرة ، هو الطريق الذي سلكه الاتحاد السوفيتي أيام ستالين ، والذي يقضي بوضع حدود وشروط للكتابة . لكنه يرفض أن تتدخل في شؤون الكتابة الدولة أو الحزب ، وإن يكن ثورياً[٤٦]. إن عبده يونس محق جداً في رفضه هذا لأن وضع القيود ، أية قيود ، على الكتابة سوف يؤدي إلى موت الروح الخلاقة عند الكاتب . ولاختفاء الروح الخلاقة من الحياة الثقافية تبعات قاسية جداً ، لا قدر لأي مجتمع بتحملها . لقد علمتنا التجربة أن الفكر يموت كلياً عندما يقيّد ، أن حرية الكتابة محترمة لا يمكن المساس بها.

لابد إذن من إيجاد حل آخر من أجل تجديد الكتابة العربية المعاصرة ، دون أي حد أو تضييق لحرية الفكر . وفي رأيي أن عبده يونس قد توصل إلى هذا الحل . فهو يقول " وإذا كان التدخل في شؤون الأديب أو الفنان مرفوضاً ، فهل يعني هذا أن نترك الحبل على غاربه ؟ والجواب : كلا . إن باستطاعتنا أن نفعل شيئاً ، وذلك بأن نتناول الأعمال الأدبية أو الفنية بالتحليل والنقد مظهرين للجمهور أياً من هذه الأعمال يستحق القراءة وأياً منها لا يستحقها "[٤٧].

أعتقد أن هذا هو السبيل الوحيد للتغلب على سطحية الكتابة العربية المعاصرة ولا عقلانيتها . لقد نوهت بأن الكاتب الذي يعلم أن ما يكتبه سوف يكون معرضاً للنقد والدراسة والتمحيص لن يجرؤ على القيام بأشياء عديدة . مثلاً لن يجرؤ هذا الكاتب على ارتكاب أية سرقة علمية ، ولن يجرؤ على نشر مؤلفات سطحية ، وبخاصة إذا كان النقد من النوع الذي لا يعرف المجاملات ، والتملق ، أي من نوع النقد بالكلمات .

والسؤال الآن هو مدى عواقب نقد الكلمات في مجتمع تسود كتابه

حساسية شديدة إزاء النقد . يكفي أن ننقد شخصاً ما ، بشكل جدي وموضوعي ، لكي يتوقف هذا الشخص حتى عن رد التحية . لابد لي هنا من التوضيح ، خوفاً من إساءة الفهم ، من أن النقد الشديد أي النقد باللكمات لا يعني التجريح بشخص ما . فبعض مفكرينا أو شبه المفكرين أو شبه الكتّاب يعتقدون أن المهاترة والتجريح الشخصي هما بحد ذاتهما نقد ، مع أنهما مسخ لمفهوم النقد. النقد باللكمات ، أي النقد الجذري ، يركز اهتمامه على نوعية التفكير الذي ينقد ، وليس على الشخص المنقود، ومهما بلغ النقد من الحدة ، فيجب على النقد أن يحافظ على الحقيقة الأساسية دائماً : وهي أن كل نقد لا يحافظ على الموضوعية وعلى التحليل العلمي وعلى المنهجية ، لا يمكن أن يعتبر نقداً . إنني أذكر هذه الأشياء حتى لا يعتقد البعض أن مفهوم النقد باللكمات يسمح لهم بالتشهير وبالتجريح بالآخرين تحت قناع " النقد "، فكم من ناقد لا يرتفع مستوى نقده عن صياح الباعة في الأسواق ، ما العمل إذن ؟ إنني أعتقد أن ظاهرة الحساسية تجاه النقد العلمي يجب أن تزول . يجب أن يتعلم كتابنا أن النقد لا يعني الإهانة والتجريح فهذه مفاهيم قبلية بدوية ، فعلى كل كاتب دراسة كتابات نقاده ليتعلم منها وليستعين بها للبحث عن الأخطاء التي ارتكبها في كتاباته . يجب على كتابنا أن يتعلموا أن النقد هو النصف الآخر للكتابة، كذلك يجب عليهم أن يدركوا أن الكاتب يتعلم ويستفيد عادة من نقاده ، وليس من الأشخاص الذين يكيلون له المديح .

إن الكاتب الذي يتهم نقاده بأنهم يجرحون شخصه ، يبرهن على عجزه العلمي عن تفهم نقدهم ، هذا إذا كان النقد علمياً موضوعياً ، يجب أن ندرك أن النقد هو جزء من العلم ، ونحن بحاجة إلى كتّاب يرحبون بالنقد ، ولسنا بحاجة إلى كتّاب ينتظرون التملق والشهرة والثناء المنافق .

الهوامش

1) Karl Marx : Einleitung Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphic losopie in : Marx-Engles-Werke`Ost-Berlin. 1964. Vol. 1. P. 381.

يقصد ماركس باللكمات : (بالألمانية Im hangdge menge) الجذرية ، وعبارة النقد باللكمات ، استعمال مجازي بمعنى النقد الجذري الذي لا يشغل نفسه بالقشور . أي بالمجاملات التي تقود للنقد الجزئي . النقد باللكمات هوإذن النقد الذي يشغل نفسه بالمحتوى . كما يقول ماركس .

٢) محمود حنفي كساب : الكتاب العربي ومسؤولياته التاريخية ، " دراسات عربية " – السنة الرابعة – العدد الرابع – شباط (فبراير) ١٩٦٨ – صفحة ٦٥ – ٧٥ .

٣) الدكتور نديم البيطار : من النكسة إلى الثورة – بيروت ١٩٦٨ – منشورات دار الطليعة .

٤) محمود حنفي كساب : المصدر الآنف الذكر – صفحة ٧٠ – ٧١ .

٥) انظر مثلاً الدراسات التالية حيث تجد هذه النغمة: عبدالحق فاضل العرب أول الفلكيين – في : الآداب – عدد ٧ – سنة ١٦ – تموز (يوليو) ١٩٦٨ – صفحة ١٤ – ١٦ . لكن ينطوي هذا البحث ، رغم النغمة المذكورة ، على جهد علمي يخلو منه البحث التالي : محيي الدين اسماعيل: مع العربية في عراقتها – في : الآداب – عدد ٨ – السنة ١٦ – آب (أغسطس) ١٩٦٨ – صفحة ٢٥ – ٢٧ . هذان مثالان وحسب . فهذا النوع من الدراسات في العربية لا حصر له .

٦) جمال الدين الأفغاني : الأعمال الكاملة – تحقيق وتقديم محمد عمارة – القاهرة ١٩٦٨ – دار الكتاب العربي – صفحة ٢٠٤ .

٧) انظر بسام طيبي : الثقافة العربية المعاصرة بين التقدمية والرجعية – في الآداب – العدد العاشر – السنة السادسة عشرة – تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٦٨ – صفحة ٢٧ – ٣١ وصفحة ٤٢ – ٤٧.

٨) محمود حنفي كساب : المصدر الآنف الذكر – صفحة ٧١ .

٩) عبده يونس : إلى مجلة دراسات عربية – في : دراسات عربية – السنة الرابعة – العدد السادس – نيسان (إبريل) ١٩٦٨ صفحة ٨٣ – ٨٩ . الاستشهاد في صفحة ٨٤ .

١٠) عبده يونس : المصدر الآنف الذكر – صفحة ٨٩ .

١١) بسام طيبي : ملاحظات حول الكتابة العربية الحديثة – في : " الحرية " – عدد ٤٠٨ – السنة التاسعة – ١٩٦٨/٤/١٥ – صفحة ١٤ – ١٥ .

12) Karl Marx : Thesen ueber Feuerbach, in Marx-Engles-Werks Vol. 111. Ost-Berlin 1962 p. p. 5 ff.

13) Karl marx. Op. Cit.

١٤) تطرقت كذلك إلى موضوع الجامعة فيما بعد في مقال آخر . انظر بسام طيبي . حول أوضاع الجامعات العربية – في : المعرفة ، السنة السابعة – العدد ٧٩ – أيلول (سبتمبر) ١٩٦٨ صفحة ١٨ – ٢٥ . انظر كذلك : أنطوان زحلان : آثار الهزيمة وجامعاتنا الوطنية – دراسات عربية – عدد ١١ سنة ٤ – صفحة ٦١ – ٧٦ .

١٥) بسام طيبي : ملاحظات حول الكتابة العربية الحديثة – المصدر الآنف الذكر صفحة ١٥ .

١٦) عبدالقادر حافظ : تعقيب على مقالة " ملاحظات حول الكتابة العربية الحديثة " في : الحرية – العدد ٤١٢ – السنة التاسعة – ١٩٦٨/٥/١٣ صفحة ١٤ – ١٥ .

١٧) بسام طيبي : نقد النقد أو وضع النقاط على الحروف – في : الحرية عدد ٤١٥ – السنة التاسعة ١٩٦٨/٦/٣ صفحة ١٥ .

١٨) عبدالقادر حافظ ، التعقيب الأخير – في الحرية – عدد ٤٢٠ السنة التاسعة – ١٩٦٨/٧/٨ صفحة ١٤ .

١٩) نديم البيطار : من النكسة إلى الثورة – دار الطليعة – بيروت ١٩٦٨ – صفحة ٢٧ .

٢٠) نديم البيطار : الفعالية الثورية في النكبة – بيروت ١٩٦٥ – دار الاتحاد صفحة ١٤٥ .

٢١) خليل أحمد خليل : عرض ونقد لكتاب الدكتور البيطار من النكسة إلى الثورة – دراسات عربية – العدد التاسع – السنة الرابعة صفحة ١١٨ – ١٣٠ الاستشهاد من صفحة ١١٩ .

٢٢) بسام طيبي : ملاحظات حول الكتابة العربية الحديثة – المصدر الآنف الذكر .

٢٣) الفارابي : نقلاً عن ت . ج – دي بور : تاريخ الفلسفة في الإسلام . القاهرة ١٩٥٧ الطبعة الرابعة – منشورات مطبعة لجنة التأليف والنشر والترجمة – تعريب وتعليق الدكتور عبدالهادي أبو ريدة صفحة ٢٠٦ .

٢٤) دي بور – المصدر الآنف الذكر ، الصفحة نفسها .

٢٥) نقلاً عن : شهيد الحديثي : ثلاثية نزار قباني – في الآداب عدد ٨ سنة ١٦ آب (أغسطس) ١٩٦٨ – صفحة ٦٢ .

٢٦) العفيف الأخضر : ثورة تقودها البرجوازية الصغيرة – القسم الثاني في الحرية – عدد ٤١٥ – السنة التاسعة – ١٩٦٨/٦/٣ صفحة ١٣ .

٢٧) صادق جلال العظم : العلم الحديث والنكسة الأخيرة – في دراسات عربية – السنة الثالثة – العدد العاشر – أغسطس ١٩٦٧ – صفحة ٣٤ – ٥٣ الاستشهاد من صفحة ٣٩ .

٢٨) نزار قباني : نقلاً عن شهيد الحديثي – المصدر الآنف الذكر – صفحة ٦١ أكتفي بهذا القدر ، في هذا المجال الضيق ، من الإشارة إلى دور الشعر العربي ، خاصة لأنني أعد بحثاً عن سوسيولوجية الشعر العربي .

٢٩) سلامة موسى : نقلاً عن محمود الشرقاوي سلامة موسى المفكر والإنسان – بيروت ١٩٦٥ – دار العلم للملايين – صفحة ٨١ .

٣٠) المصدر نفسه صفحة ١٣٦ .

٣١) كمثل على تلاعب الشعراء بالألفاظ هنا رد الشاعر محمد عمران على الشاعر بلند الحيدري الذي نقد قصيدة الأول . يكتب عمران في مجلة " الآداب " – عدد تموز (يوليو) ١٩٦٨ – صفحة ٧٢. " أن يغرز الحيدري أصابعه في لحم قصيدتي " الحصاد " ويمزقها .. فهذا عمل صبياني ... الشاعر الحيدري لم يحسن مد أصابعه " ولا أبالغ إذا عندما أقول إن هذه الظاهرة البسيكوباتالوجية موجودة عند عدد كبير من شعرائنا . لذلك نجد شاعراً عربياً جديا وأصيلا ينفر من الشعر العربي. هو عبدالوهاب البياتي . يقول البياتي عن الشعراء العرب المعاصرين له "أدبهم ثورة عاطفية رومانسية أكثر منه تعبير عن ولادة جيل جديد من خلال الأزمة وسنوات العذاب " نقلاً عن طلعت همام : ملحمة الإنسان والتاريخ في شعر البياتي – في : المعرفة – عدد ٧٨ – السنة السابعة – أغسطس ١٩٦٨ – صفحة ٥٥ . وليس من قبيل المصادفة أن يهتم البياتي ، مثل سلامة موسى ، بشعر أبي العلاء المعري الفلسفي ، بينما نراه ينفر من الشعراء الآخرين .

٣٢) محسن إبراهيم : في الديمقراطية والثورة والتنظيم الشعبي . بيروت ١٩٦٢ – الطبعة الثانية – دار الفجر الجديد – صفحة ٦١ – ٦٢ . لابد من الإشارة هنا إلى الاستشهاد بكتاب أو ببحث لا يعني مطلقا موافقة مؤلف الكتاب والبحث في كل آرائه . فتقتصر الموافقة فقط على العبارة المستشهد بها ، وأنا أستشهد بجميع المصادر العلمية بغض النظر عن اتجاهها .

٣٣) الدكتور جورج حنا : المثقفون والنكسة – في : الآداب – أيلول (سبتمبر) ١٩٦٨ – عدد ٩ سنة ١٦ – صفحة ٣١ .

٣٤) كمثل على هؤلاء ، السيد محيي الدين إسماعيل الذي نشر في : الآداب " عدة أبحاث ، يناقض بعضها البعض الآخر دون ذكر كلمة حول ذلك . انظر بهذا الصدد جلال السيد : مناقشات أبحاث عدد ٦ – الآداب – آب ١٩٦٨ – صفحة ٥٩ .

٣٥) بسام طيبي : مرة أخرى – في سبيل المذاجة السياسية – في : الشباب العربي – عدد ٨٨ – آب (أغسطس) ١٩٦٨ – صفحة ٦ .

٣٦) إميل فرحان يوسف : رد على مقال : في سبيل مكافحة المذاجة السياسية – في : الشباب العربي – عدد ٩٦ – ٧ تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٦٨ صفحة ٤ .

٣٧) بسام طيبي : وعظ ... أم نقاش علمي ؟ في : الشباب العربي – عدد ٩٩ – ٢٨ تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٦٨ – صفحة ٤ – ٥ واتهامي بتملق نفسي لأنني أشير إلى أبحاثي مرات عديدة . انظر مثلاً عدد تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٦٨ من الآداب .

٣٨) نديم البيطار : من النكسة إلى الثورة – المصدر الآنف الذكر – فصل التمثيل على الانحراف الفكري – صفحة ٥٩ – ١٠٨ .

٣٩) بسام طيبي : ماذا تعلمنا من النكسة الأخيرة – محاولة تقييم لمناقشة القضية القومية العربية – في : دراسات عربية – السنة الرابعة – العدد السادس – نيسان (أبريل) ١٩٦٨ – صفحة ٢٨ – ٥٠ .

٤٠) بسام طيبي : ملاحظات حول الكتابة العربية المعاصرة – المصدر الآنف الذكر – صفحة ١٥ .

٤١) المصدر نفسه – الصفحة نفسها .

٤٢) عبدالقادر حافظ المصدر الآنف الذكر ، ص ١٥ .

٤٣) انظر : ابتسام حسين : ظاهرة السرقات الأدبية في مجلاتنا الثقافية – في " المجلة " – عدد ١٣٧ – مايو ١٩٦٨ – صفحة ٨٩ – ٩٢ حيث أكدت الآنسة حسين أن ما نشره إبراهيم سكر مسروق – حرفياً – من المراجع المذكورة أعلاه .

بعد أن كشف عن هذه السرقات في مجلة " المجلة " أرسلت إلى رئيس تحريرها يحيى حقي مقالة صغيرة جداً انتهزت فيها فرصة الكشف عن السرقات المذكورة للتطرق بشكل عام إلى ظاهرة السرقة العلمية في كتاباتنا . لكن يحيى حقي اعتذر عن عدم نشر المقالة وأرسل إلي رسالة لطيفة فيها الكثير من المجاملة ذكر فيها سبب اعتذاره عن عدم نشر المقالة وهذا السبب هو "نحن لا نحتاج إلى الكلام النظري .. بل نحتاج إلى أمثلة جديدة تتصيد هذه السرقات " والنفور من التحليل النظري ، الذي يظهر بوضوح في رسالة يحيى حقي ، هو من الأمور المحيرة التي تثير القلق في فكرنا العربي المعاصر .

٤٤) حسن توفيق : (بغير عنوان) – المجلة – عدد ١٣٧ – (مايو) أيار ١٩٦٨ صفحة ٩٢ .

٤٥) أورد مثلاً على ذلك الكتابين التاليين : محمد عمارة : العروبة في العصر الحديث – القاهرة ١٩٦٧ – دار الكاتب العربي ، فؤاد قازان : الثورة العربية وإسرائيل – بيروت ١٩٦٨ – دار الطليعة .

* بعد أن انتهيت من كتابة هذا الفصل وصلني كتاب رئيف خوري : " الأدب المسؤول " – دار الآداب – بيروت ١٩٦٨ . وقد وجدت في هذا الكتاب القيم جداً فصلاً كاملاً عن أصول النقد ، وإن كان ذلك مركزاً حول موضوع النقد الأدبي . ويأخذ هذا الفصل في كتاب الفقيد رئيف جزءاً كبيراً (انظر صفحة ١٥٧ – ٢٠١) وآراء رئيف خوري عن النقد لا تتعارض مع ما طورته في هذا الفصل بل تساندها . وأشير هنا إلى الفصل المذكور من كتاب رئيف ، حيث يجد القارىء شرحاً عميقاً لمفهوم النقد . ولم أستطع الاستناد في هذا الفصل على ما كتبه رئيف خوري للسبب الذي ذكرته أعلاه في هذه الحاشية ، ومن المدهش حقاً ، بل من المؤلم ، أن لا تكون آراء رئيف الكاتب التقدمي عن أصول النقد منتشرة بين المثقفين العرب

٤٦) انظر عبده يونس : المصدر الآنف الذكر – صفحة ٨٥ . انظر أيضاً جان بول سارتر : شبح ستالين – ترجمة جورج طرابيشي – دار الآداب . وليست الستالينية مرفوضة في المجال الثقافي وحسب بل في جميع المجالات كذلك بما فيها السياسية والاقتصادية . انظر بهذا الصدد بسام

طيبي : التحليل الاقتصادي لمشكلات التخلف في : الآداب – عدد تموز (يوليو) ١٩٦٨ – صفحة ٣٩ – ٤١ .

٤٧ – عبده يونس : المصدر الآنف الذكر – صفحة ٨٥ .





الغذامي



محمد عبدالرزاق عبدالغفار

(*) هذا البحث.. ألقي في «منتدى» النادي ، بتاريخ ١٨/٩/١٤٢٠هـ الموافق 26 – 12 – 1999م

استثمر الدكتور عبدالله الغذامي المرجعية الغربية في قراءة التراث . ذلك أنه انطلق من مبدأ عام فحواه أن أي فكرة نقدية جديدة يمكن ، من خلال المعالجات المختلفة والجادة ، أن تجد لها موقعاً مأموناً من النسيج المعرفي غير نسيجها الأصلي ، وبخاصة إذا كانت تلك المعارف مما تراكم بحثاً وتنظيراً في أدبية الأدب[1]. ولهذا يبدو ، من الوهلة الأولى ، أنه يجعل المعرفة قابلة للإنفصال عن سياقها الأصلي ، فهي تتعالى لتغدو ملكاً إنسانياً مشاعاً . ولكن هل يعني ذلك أن الغذامي ينكر على المعرفة أنها تتضمن خصوصيات ما ؟

إن النظرة المتأنية تدعونا إلى التريث قبل إطلاق أية إجابة ، وذلك لأن الغذامي قد أشار قائلا في أطروحة تتصل بالتصور النظري للإختلاف ، بين دريدا والجرجاني ، وتشبه فيما يبدو الاستدراك على الأطروحة السابقة : " تركت دريدا يحضر ويغيب بحرية تامة أثناء تفكيري في المصطلح وأثناء كتابتي عنه "[2]. يخبرنا الغذامي أن المسافة بين الجرجاني ودريدا في تأويلاته ستكون متغيرة وليست خاضعة لأطروحة إنسانية المعرفة أو المعرفة المتعالية على الخصوصيات ، وهو يحرص على بيان قطبي المسافة ولكن من غير أن يجعل أحد تلك الأقطاب أصلاً للقراءة . إنه يطمئننا بأن الحرية التامة في الانتقال ، بين هذين القطبين ، ستضمن للتأويلات بناء يقوم على نحو خاص ، ويحقق الانسجام التام والبعيد عن الانزلاقات أو الإسقاطات . يبدو أن ذلك المسلك النظري سوف يؤمن لتأويلاته إطاراً ينتهي إلى " تفسير دريدا تفسيراً يقربه من الجرجاني ، وبذا يكون (الاختلاف)... مصطلحاً

جرجانياً خالصاً ، وإن لم يغفل ولم يهمل دريدا "[٣]. إن قصد الغذامي ينقلنا منطقياً من أطروحة المعرفة المتعالية التي لا ترتبط بالخصوصيات إلى الأطروحة الخاصة بالمسافة الحرة بين المرجعية الغربية والجرجاني، فالحرية التامة التي يحضر من خلالها دريدا ويغيب تنهض بدور الوسيط الناقل بين أطروحة المعرفة المتعالية وأطروحة المسافة الخاصة ، بل إنها تكفل بناء التأويلات على نحو يكون فيه الانتقال من الجرجاني إلى دريدا ، ومن دريدا إلى الجرجاني ، منسجماً ومتماسكاً . وعلى الرغم من وجاهة هذا المبدأ ومتانته منطقيا ، فإننا سنسعى في هذه القراءة إلى اختباره ، من خلال دراسة ما يدور حول العلامة والاختلاف في تأويل الغذامي لنص الجرجاني ، منطلقين من فرضية استشكافية تأخذ في اعتبارها أن تأويلات الغذامي تتضمن إشكالية ما ، تهيّء لها حوافز متغيرة تُكوّن قصده . وتتمثل هذه الحوافز في ما يلي :

أ. أطروحة المعرفة المتعالية شيء ، وأطروحة المسافة الحرة بين دريدا والجرجاني شيء آخر ، والطرف الوسيط المتمثل في حرية الانتقال بين الأطروحتين شيء ثالث .

ب. كل أطروحة من الأطروحتين السابقتين تتألف ، بدرجات متفاوتة ، من نوعين من السياقات المختلفة ، سياقات نص الجرجاني ، وسياقات المرجعية الغربية .

(١)

ترتبط العلامة ، بشكل جوهري ، بإنتاج النص الأدبي من جانب، والبحث في أدبيته من جانب آخر . ذلك أن مشكلة اللفظ والمعنى التي تسم الفكر البلاغي تؤثر بشكل بليغ في كل قراءة تروم صياغة تأويل جديد يضع أحد طرفي العلامة ، عند الجرجاني ، اللفظ أو المعنى في تأويل جديد ، فالممارسة النظرية لأي مفهوم عند الجرجاني لابد أن تبقى

متأثرة بمشكلة القسمة الدائمة بين المعنى واللفظ ومشكلة أفضلية الأول على الثاني ، يقول الغذامي في معرض حديثه عن مسألة النظم أو توخي معاني الكلم " وهذا حل لا يعطي اللفظ حقه الكامل من المعادلة . وإن بدا – ظاهرياً – أنه قد نال هذا الحق "[٤]. لقد تبين الغذامي حجم تلك المشكلة ، قبل اجتراح المسافة الخاصة بين الجرجاني ودريدا في تأويله للجرجاني ، إذ لم يعد لتفريقه المنهجي أية قيمة وظيفية بين سياق اللفظ والمعنى في حالة إنشاء النص ، وسياق اللفظ والمعنى في حالة استقبال النص . ولذا فهو منذ البداية ، سعى إلى تنحية تلك المشكلة جانباً كي يسهل عليه الشروع في بناء تأويلاته التي تنهض أساساً على البنية الشكلية أو اللفظية ، فما يريد أن ينتهي إليه الغذامي ، في تناوله لكل ما يتعلق بالعلامة اللغوية في تأويله ، لابد وأن يصب لمصلحة "المبدأ الذي يقوم على (شاعرية النص) أي أنه يستند على أسبقية النص وأفضليته كصانع للمعنى ومنتج له وليس العكس ..."[٥]. إلغاء العلامة ذات المعنى السابق على اللفظ يأتي تمهيداً لاصطناع علامة جرجانية أخرى يصوغها تأويل الغذامي بشكل غير مباشر ، وذلك لأن الجرجاني – من وجهة نظر المؤول – قد أسس لمبدأ العلامة التي تتساوق مع شاعرية النص ، فالعلامة التي يدور تأويل الغذامي عليها ، هي العلامة التي " تجري مجرى العلامات والسمات ، ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلاً عليه وخلافه "[٦]. وإذا كانت اللغة علامات أو إشارات حرة ، فإن ذلك يفضي بالغذامي إلى التسليم بأن الجرجاني قد انطلق أساساً من مفهوم ناضج للبنية ، فمادامت العلامات اللغوية إشارات حرة فإن ذلك يعني إطلاقاً لها من أسبقية المعاني التي تقيدها ، ويوضح الغذامي تأويله على اعتبار أنه " مادام الجرجاني قد أخذ بمفهوم إشارية اللغة ، فلابد أن فكرة البنية كانت في أعماق تفكيره لأن علاقة الإشارات مع بعضها تتضمن الإسناد

وتفضي إلى (الأوصاف اللاحقة)، ولا يكون إدراكها إلا بالتأويل . ومن هنا فإن البنية تصبح مفهوماً جرجانياً بمثل ما هي مفهوم ألسني "[٧]. يقود تأويل الغذامي ، إذن ، إلى أن هناك مفهوماً آخر للعلامة لدى الجرجاني ، يتأصل في سياق ذلك التأويل ، فمفهومها ليس إلا العلامة التي تضطلع بنيتها الشكلية بإفراز المعاني .

وإنه من الأهمية بمكان أن نطرح التساؤل التالي : كيف ينبني تأويل الغذامي للعلامة الجرجانية استناداً إلى العلامة في المرجعية الغربية ؟ بل كيف ينبني ذلك التأويل في ظل أطروحة المعرفة المتعالية على الخصوصيات ، وأطروحة المسافة الخاصة بين الجرجاني والمرجعية الغربية ؟

تظهر العلامة كما تطرحها نصوص الجرجاني في سياقين اثنين. في السياق الأول ، اللفظ دليل لابد أن يدل على مدلول عليه ، إذ ليس في اللغة لفظ محسوس لا يدل على معناه المعقول . وهذا التصور تؤديه العلامة ، سواء أكانت في مستوى التواصل العادي ، أم في مستوى التصريف الأدبي ، وسواء أكانت معزولة مجردة من السياق ، ام مسلوكة فيه[٨].

إن ذلك المفهوم للعلامة لا يتسق مع ما انتهى إليه الغذامي من أن العلامات التي يقصدها الجرجاني هي التي لا تتقدم فيها المعاني على الألفاظ ، بل يحتفظ النسق اللفظي بأسبقيته وإنتاجه للمعاني . إننا هنا أمام تعارض نظري على مستوى المفاهيم ، بين العلامة اللغوية عند الجرجاني ومفهومها في اللسانيات . وليس الغذامي وحده من يذهب إلى ذلك ، بل يقول كثير من الباحثين بذلك ، حين يطابقون بين مكونات العلامة عند الجرجاني ، ومكوناتها في اللسانيات ، وبذلك يتحول المفهومان المختلفان معرفياً إلى مفهوم واحد ، فطارق النعمان يشير إلى

أن " تصور عبدالقاهر للوحدة الأساسية للغة : علامة ، أو سمة ، أو دال، أو دليل ، أو أياً ما كان ، فهو ذو شقين : شق محيل هو الشق القابل للتمثيل الصوتي ، أو الخطي ، وشق آخر محال عليه ، هو الصورة الذهنية أو المرجع أو الاثنان معاً "[٩]. يجعل هذا التأويل اللفظ عند الجرجاني مقابلاً للدال ومطابقاً له .ومن جانب آخر يجعل المعنى عند الجرجاني مطابقاً للمدلول . وعلى الرغم من ذلك ، فإننا نتصور أن مفهوم العلامة ، في اللسانيات ، قد ورد ضمن سياق يقوم على رؤية علمية خالصة ، ومنهجية صارمة استبعدت كل ما عداها من السياقات ، والشروط النظرية[١٠]، ذلك أن " الدليل اللغوي لا يجمع بين شيء واسم ، بل بين متصور ذهني وصورة صوتية ، وليست الصورة الأكوستيكية هي الصوت المادي أي ذلك الأمر الفيزيائي المحض بل هي الأثر النفسي لهذا الصوت التي تصورها لنا حواسنا ، وهي صورة حسية وإن صادف أن نعتناها فقلنا إنها (مادية) فبالمعنى الذي ذكرناه فقط وللمقابلة بينها وبين الطرف الآخر من عملية الترابط أي المتصور الذهني ، وهو غالباً ما يكون أبعد في التحرير "[١١]. إن العلامة اللغوية تتألف من طرفين، أولهما المتصور الذهني ، وهو المدلول الذي يحيل عليه الدال ، وهو الأبعد تجريداً بالمقارنة مع الصورة الصوتية ، وثانيهما الصورة الصوتية ، وهي ليست إفصاحاً فيزيائياً ، بل الأثر النفسي لذلك الصوت ، ولذا فهي الأدنى تجريداً ، ونظراً لأن الصورة الصوتية قد تختلط بالمتصور الذهني ، فإن اللسانيات تهتم بتوضيح الطابع النفسي للدال أو الصورة الأكوستيكية التي تتصل بطبيعة الكلمات . فالصورة الصوتية التي تكون العلامة اللغوية يمكن أن تتجسد عندما يناجي المرء نفسه مستعرضاً الكلام ذهنياً من دون أن يظهر له أثر صوتي في الواقع الخارجي للمتكلم . هذه الحالة الجوانية تجسد الدال أو الصورة الصوتية.

وفي ضوء كل ذلك ، يمكن القول إن اللفظ من حيث هو صوت ،

أو رسم مكتوب لا يطابق أو يماثل الدال من حيث هو صورة سمعية ، فالدال لا يوجد في مستوى المحسوس كما هي الحال مع اللفظ لدى الجرجاني ، وإنما يوجد في المستوى المجرد ، ولذا فإن الصورة الصوتية التي يجسدها الدال ، كما يصفها دريدا ، " هي بنية ظهور الصوت الذي يكون أي شيء ماعدا كونه ظهوراً أو إفصاحاً صوتياً "[١٢]. فالدال ، إذن ، ليس الرسم المكتوب ولا الصوت المسموع أيضاً ، وإنما هو الأثر الذي يتركه ذلك الصوت أو البنية المشيرة إلى ذلك الصوت . أضف إلى ذلك أن مكون المعنى ، عند الجرجاني ، يختلف بشكل ما عن المدلول ، أو التصور الذهني ، وذلك لأن المعنى هو الجانب المجرد للوجه المحسوس – أي اللفظ – بينما المدلول ، كما يشير النص السابق، يجسد الوجه الأكثر تجريداً للدال الذي يقع في المستوى نفسه، أي المستوى التجريدي . ومن هنا فإن درجة التجريد التي يتحدد في ضوئها المدلول تختلف نوعاً ما عن درجة التجريد التي يجسدها المعنى، وإن كان الدور الوظيفي للمدلول والمعنى يدور حول المتصور الذهني . وإذا كان الدال (الصورة الصوتية)، والمدلول (المتصور الذهني) لا يتجسدان إلا في مستوى المجرد حيث يكون الدال الوجه الأقرب تجريداً والمدلول الوجه الأبعد تجريداً ، فإن الدلالة من حيث هي العلاقة التي تنجم عن التفاعل بينهما تظل مرتبطة بذلك المستوى ، ولا يقابلها عند الجرجاني أي مكون ، ولذا فإن الحالة الاعتباطية للعلامة في اللسانيات تبقى محكومة بالمستوى المجرد للدال والمدلول والدلالة بينما تتجسد الحالة الاعتباطية للعلامة اللغوية عند الجرجاني بين المستوى المجرد للمعنى والمستوى المحسوس للفظ .

لقد ابتدأ الغذامي مخلصاً لأطروحة المسافة الحرة ، وأراد أن يبقي تأويله في إطارها ، بيد أن انتهاءه عند العلامة الجرجانية الجديدة

(اللفظ محرر من قيود المعنى) أخرجه من إطار تلك الأطروحة ، وذلك لإلغائه خصوصيات العلامة الجرجانية من جهة ، وخصوصيات العلامة في المرجعية الغربية من جهة أخرى . ومن هنا يمكن القول إن تأويل الغذامي يتضمن تعارضين نظريين ، أولهما في التأويل ذاته ، وذلك لأن مطابقة مكونات العلامة عند الجرجاني بمكوناتها في المرجعية الغربية تلغي فروقاً جوهرية تشد العلامتين إلى شفرتهما الثقافية ، وتسوي بين مكونات متغايرة . وثانيهما بين القصد والتأويل ، فالغذامي خرج ، بذلك التأويل ، عن أطروحة المسافة الحرة بين المرجعية الغربية والجرجاني إلى أطروحة المعرفة المتعالية ، وناقضت ممارسته أيضاً هذه الأطروحة الأخيرة وذلك لكونه قد فرض تصوراً خاصاً بالعلامة في المرجعية الغربية على العلامة الجرجانية المؤولة .

ولكن هل للعلامة اللغوية عند الجرجاني تصور آخر يتعارض مع ما يحمله عليها الغذامي من تأويل ؟

تتحدد العلامة بمكوناتها اللفظ والمعنى عند الجرجاني على نحو يختلف كل الاختلاف عن مفهومها في سياق التواصل العادي والأدبي . إنها تشير هذه المرة إلى وضعيات تاريخية مختلفة[١٣].

في الوضعية الأولى : تحدث الجرجاني عن العلاقة بين اللفظ والمعنى ، وكان ذلك في سياق ثيولوجي خالص ترتبط به عملية إنشاء الكلام ، إذ " لا يتصور أن تعرف للفظ موضعاً من غير أن تعرف معناه، ولا أن تتوخى في الألفاظ ترتيباً ونظماً ، وأنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك ، لم تحتج إلى أن تستأنف فكراً في ترتيب الألفاظ ، بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني ، وتابعة ، ولاحقة بها ، وأن العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النظر"[١٤]. ضمن هذا الإطار ينفي الجرجاني عن عملية إنشاء الكلام أن

يكون تحديد اللفظ منفصلاً عن تحديد موقع ذلك اللفظ ، وينفي كذلك أن يكون ترتيب الكلام منفصلاً عن القصد الذي يحتاجه إنشاء المعاني ، ومن هنا فإن الجرجاني لا يفصل نسق الألفاظ عن نسق المعاني ، ولا يفصل أيضاً القصد الذي يكون سبباً في إنشائهما . غير أن عملية نظم الألفاظ في الجمل ، لدى الجرجاني بوصفه أشعرياً ، تتضمن أولاً المعاني النفسية التي لا يمكن أن تنفصل عما تشير إليه في السياق الثيولوجي ، بما هي تشير إلى القدم كما استقر ذلك في علم الكلام ، وثانياً الألفاظ ، وهي الوجه المادي والمقابل للمعاني (المعاني النفسية)، وتدل على الحادث كما عرف ذلك في علم الكلام . أضف إلى ذلك أن إشارة المعنى إلى القديم وإشارة اللفظ إلى المحدث ارتبط بتصور نظري مناقض أي دلالة اللفظ والمعنى على المحدث ، فهذا التصور الذي يقوم عليه نص الجرجاني جاء رداً على ذلك التصور الذي جسده القاضي عبدالجبار المعتزلي .

ومن هنا ، فإن مكوني العلامة اللغوية اللفظ والمعنى في نص الجرجاني بخاصة ، وفي السياق التاريخي لنص الجرجاني بعامة ، يشيران إلى أن التأسيس النظري لعملية التواصل تكون في المستويين معاً الإنساني والثيولوجي . وفي هذا ، يلمح الشهرستاني من دون وعي إلى العلاقة المتداخلة التي تجسدها الوضعية التاريخية حيث يتداخل فيها السياقان الإنساني والثيولوجي ، ذلك أن " الدلالة ... محدثة والمدلول قديم ... والكلام عند الأشعري معنى قائم بالنفس سوى العبارة ، والعبارة دلالة عليه من الإنسان "[(١٥)]. ومن هنا ، فإن المعنى الذي يشير إليه الشهرستاني هو الكلام نفسه الذي يهدف إلى تحقيق عملية التواصل، وفوق ذلك فإن المعنى عنده يشير أيضاً إلى القديم فالكلام في عملية التواصل يدل على معناه ويدل كذلك على المعنى بوصفه مفهوماً قديماً ،

ونتيجة لذلك يكون السياقان معاً مرتبطين نظرياً بحيث لا يمكن عزل أحدهما عن الآخر .

ولهذا فإن تقديم المعاني النفسية عند الجرجاني على الألفاظ ، ومنح الأفضلية للمعاني في جميع المواضع على حساب اللفظ يجسد شرطاً نظرياً في منظور هذه الدراسة ، فالصياغة الصورية للمفاهيم وإنتاجها في نص الجرجاني مثل مفهوم معنى المعنى ومفهوم الاستعارة لا تجري بمعزل عن ذلك الشرط النظري ، بل تظل تلك المفاهيم في صياغتها محكومة به . أضف إلى ذلك أن الوظائف التي تنجزها تلك المفاهيم لا تشذ عما يحمله ذلك الشرط من تصور نظري فهذه المفاهيم تؤدي من التصورات ما يستند إلى نسق أفضلية المعنى على حساب اللفظ .

وبهذا فإن هذا الشرط النظري يمنح المفاهيم وجودها من حيث إنها لا تفهم ولا تتجسد إلا من خلاله ، فهو إذن شرط وظيفي لوجود تلك المفاهيم .

الوضعية الثانية: تتألف العلامة اللغوية من مكونين ، هما اللفظ والمعنى ، وتشير بشكل عام إلى ما اصطلح عليه في علم الكلام بالمحدث، ويشير اللفظ في العلامة بشكل خاص إلى المفهوم ذاته الذي استقر لدى المعتزلة وذلك من حيث إن " المعاني لا يقع فيها تزايد ، فإذن يجب أن يكون الذي يعتبر التزايد عند الألفاظ التي يعبر عنها "[١٦]، ويذهب الشهرستاني – مؤكداً على المستوى الثيولوجي لهذا الرأي – إلى أن الكلام " محدث ... في محل . وهو حرف وصوت كتب أمثاله في المصاحف حكايات عنه . فإن ما وجد في المحل عرض قد فنى في الحال"[١٧]. إن دلالة اللفظ والمعنى على المحدث يرتبط ويتفاعل مع

الشرط النظري المناقض والذي يقوم عليه نص الجرجاني ، ذلك أن الشرط النظري المتمثل في دلالة اللفظ على المحدث والمعنى على القديم يرتبط بهذا الشرط المناقض ، فكل شرط منهما يكتسب أهميته ووظيفته من خلال وجود الشرط المناقض أي من خلال علاقة التناقض بينهما ، ولذا فإن هذه الشروط تكتسب أهميتها من تفاعلها .

الوضعية الثالثة : تشير العلامة (اللفظ والمعنى) إلى شرط نظري آخر يتمثل فيما اصطلح عليه في علم الكلام بالقديم .

وعلى هذا ، فإن مكوني العلامة اللغوية (اللفظ والمعنى) يشيران في الوقت ذاته إلى العلامة اللغوية في سياق التواصل العادي والأدبي ، ويشيران كذلك إلى تلك الوضعيات التاريخية المتفاعلة بحيث لا يمكن فصل إحداها عن الأخرى . وبذلك يصبح اللفظ والمعنى معا " مجموعة من الشروط النظرية التي من خلالها يتم فصل الصواب عن الخطأ ، ويترتب على ذلك التمييز ظهور نتائج ذات سلطة ما "[١٨] . بالنسبة إلى كل شرط من تلك الشروط ، فالحقيقة الوحيدة التي يمثلها نص الجرجاني ليست مجرد فكرة وإنما هي شرط نظري عام يتم من خلاله فهم كل أنواع الكلام إنتاجا وتنظيما وتداولا في المجتمع الإسلامي وبخاصة النص الديني ، فهذه الحقيقة بوصفها شرطا نظريا تمثل ما يميز الصواب من الخطأ ، وفي هذه الحال يكمن الصواب ... بحسب نص الجرجاني ، فالنص الديني قديم تدل عليه الألفاظ ، وأي محاولة تبتغي فهم أنواع الكلام بما فيها هذا النص بغير هذا التنظيم للحقيقة تعتبر خاطئة . كذلك الشأن مع نظام الحقيقة لدى المعتزلة ، ليتم من خلاله فهم أنواع الكلام تنظيما وتداولا ، بما في ذلك النصوص الدينية ، وأي محاولة تتوسل غير هذا التنظيم لهذه الحقيقة تعتبر خاطئة . ومن هنا فإن كل شرط نظري في نظر أصحابه يتمتع بموثوقية علمية لا يتمتع

بموثوقية علمية لا يتمتع بها الشرط النظري الآخر ويعتبر كذلك التمثيل الوحيد لنظام الحقيقة[19]، لكن كل شرط في نظرنا لا يمكن أن يفهم من غير وجود الشروط الأخرى .

إن العلامة ، إذن ، عند الجرجاني ليست مجرد لفظ ومعنى توظف في عملية التواصل العادي والأدبي ، بل هي تمثيل لشروط نظرية مكثفة أو وضعيات تاريخية متداخلة .

وعلى ذلك فإن الغذامي عندما يقصي العلامة ذات المعنى السابق على اللفظ ، كي يقدم العلامة الجرجانية المؤولة والجديدة ذات اللفظ الذي يفرز المعنى ، فإن تأويله يتعارض مع أطروحته الثانية ، أطروحة المسافة الحرة التي يتحرك فيها التأويل بين اللفظ والمعنى عند الجرجاني والعلامة المرجعية الغربية ، وذلك لسبب جوهري يتمثل في أن إقصاء العلامة من حيث هي شرط نظري ، ومعنى متقدم على اللفظ ، وفي وضعيتها الأولى ، لا يفضي به إلى اجتراح علامة جرجانية مؤولة . بل يفضي به إلى الوضعية الثانية مباشرة أي العلامة من حيث هي لفظ متقدم على المعنى كما تمت الإشارة إليه سابقا ، ومن هنا فإن الغذامي وإن بدا له أنه يتحرك بحرية في تأويله من قسمة اللفظ والمعنى إلى العلامة في المرجعية الغربية إلا أن الحقيقة أنه يتحرك من وضعية أولى للفظ والمعنى إلى وضعية ثانية للقسمة نفسها ، فهو ، إذن ، ليس حرا في مغادرة تلك الشروط النظرية ، وإنما مازال محصورا ضمن الشروط النظرية للجرجاني نفسه ، فالمسافة الحرة التي تسمح للغذامي بصياغة ما يتطلع إليه من تأويل ليست موجودة أصلا .

(٢)

يتخلص الغذامي ، هذه المرة ، من القسمة الجائرة لأسبقية

المعنى على اللفظ مستغلا مبدأ إشارية اللغة . فالعلامة لا تعني الشيء وخلافه بسبب النظام اللغوي ، وإنما مرد ذلك إلى ضرورة جمالية تفرضها طبيعة الظاهرة النصوصية مادامت تدور حول الكيفية التي يتم بموجبها إنتاج المعنى الأدبي ، وهو يستند إلى مفهوم الاختلاف في البنيوية ، واستراتيجية الاختلاف[٢٠] في التفكيكية حيث يقول عن ذلك " ليس فيه أي من الاختلاف مع ما نذهب إليه من أن الإشارة في التجربة الشعرية تحمل وجودها الذاتي ، لأن الفكرتين معا (البنيوية والتشريحية) تتجهان نحو تحرير الكلمة (الإشارة) من أسر المعنى المقيد. وهذا ما نقصده ولا يقلقنا تباين الطرق إليه "[٢١]. يستثمر الغذامي ، إذن ، مفهوم الاختلاف ، بشكل عام ، ملغيا الفروق التي تميز الاختلاف البنيوي من الاختلاف التفكيكي ، وهذه نقطة جوهرية سيتضح أثرها في الفقرات القادمة .

واستنادا إلى ما سبق ، يرى الغذامي أن الجرجاني أسس لمبدأ إشارية اللغة التي تتجسد في مفهوم البنية في التواصل العادي أو الأدبي، على اعتبار أنه " مادام الجرجاني قد أخذ بمفهوم إشارية اللغة، فلابد أن فكرة البنية كانت في أعماق تفكيره لأن علاقة الإشارات مع بعضها تتضمن الإسناد وتفضي إلى (الأوصاف اللاحقة)، ولا يكون إدراكها إلا بالتأويل . ومن هنا فإن البنية تصبح مفهوما جرجانيا بمثل ما هي مفهوم " ألسني "[٢٢]. ينتقل الغذامي تدريجيا من البنية إلى توصيف الجرجاني للمجاز والذي يقضي أن " اللفظ يدلك على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض "[٢٣]، فالغرض عند الجرجاني هو منتهى ما تحققه اللغة المجازية ، ويؤوله الغذامي بالغياب الذي يفرزه الاختلاف في استراتيجية التفكيك حيث يبين ذلك قائلا : " لابد أن يكون (الغرض) في الجملة من

حيث إنها تشير وتدل إلى غير ما في ظاهرها ، أي إلى (الغياب) كما في مصطلح دريدا ، أو الصفات اللاحقة. وهذا يمنح الجملة بعدا دلاليا يؤسس منها (صورا للمعاني)..."[٢٤]. ومن هنا يتضح أن الغذامي يجعل الصفات اللاحقة التي تفرزها البنيات التركيبية ناجمة عن عملية التساند أو بنية الكلام المجازي عموما ، ثم يؤول ذلك بالغياب الذي يؤديه التصور النظري للاختلاف في استراتيجية التفكيك . يحرص الغذامي إذن في تناوله للجرجاني أن يقدم تأويلا شاملا يبدأ بأساس متين يتمثل في البنية ، ثم يبني عليه تناوله لتصور المجاز، فيغدو الغرض متطابقا مع الغياب ، وهنا تحقق اللغة المجازية فاعليتها القصوى . ولعل التساؤل الذي نطرحه : كيف ينبني ذلك التأويل عند الغذامي بموجب القصد المكون من أطروحة المعرفة المتعالية وأطروحة المسافة الحرة بين دريدا والجرجاني ؟

يجسد مبدأ الاختلاف عند الجرجاني عنصرا أساسيا لعملية التواصل اللغوي ، إذ لا يمكن للتصريف اللغوي أن يؤدي وظائفه إلا من خلال ذلك المبدأ ، فاللغة عنده ، بشكل عام ، " تجري مجرى العلامات والسمات ، ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلا عليه وخلافه ، فإنما كانت (ما) مثلا علما للنفي ، لأن ههنا نقيضا له هو الإثبات "[٢٥] فالعلامة لا تكتسب وجودها وهويتها إلا باختلافها مع العلامات الأخرى وتغايرها عنها ، فالإثبات لا يمكن أن يتحدد إلا من خلال ما يناقضه أو يعاكسه أي النفي . ومن جهة أخرى ، يؤصل النص السابق هذا المبدأ على مستوى أعمق حيث يشير إلى أن العلامة اللغوية الواحدة تكتسب المعنى الذي تؤديه ، وتحتفظ به بوساطة الاستعمالات المتعارف عليها ، إلا إذا احتملت تلك العلامة اللغوية خارج الاستعمالات اللغوية أو في الاستعمالات ذاتها معنى آخر يختلف عن

المعنى الأصلي أو المتعارف عليه . والمفارقة تظهر في أن الاختلاف عند الجرجاني يكشف عن طغيان الاستعمالات اللغوية من جهة وتعسف الأعراف التي تخضع لها الاستعمالات ، فعلى الرغم من ضرورة تلك الأعراف ، فإنها ، في الوقت ذاتها ، تحجب الإمكانات الغنية التي يضفيها الاختلاف على العلامات اللغوية .

وفي سياق آخر ، يحدد الجرجاني الاختلاف من خلال عملية التحول من نسق الحقيقة إلى نسق المجاز ، فالاختلاف في هذا المستوى يتم من خلال التصريف الأدبي " وذلك أن العادة قد جرت بأن يقال في الفروق بين الحقيقة والمجاز : أن يقر اللفظ على أصله في اللغة والمجاز أن يزال عن موضعه ، ويستعمل في غير ما وضع له فيقال (أسد) ويراد (شجاع) و(بحر) يراد جواد : وهو إن كان شيئا قد استحكم في النفوس حتى أنك ترى الخاصة فيه كالعامة ، فإن الأمر بعد ذلك على خلافه "[٢٦]. فنسق الحقيقة ونسق المجاز ليسا متماثلين ، ولذا فإن بدا الاختلاف عند الجرجاني مبدأ جوهريا واحدا في التصريف العادي ، والتصريف الأدبي ، إلا أن وظيفته تتجسد بشكل مختلف بموجب المستوى الذي يتحقق فيه . في التصريف اللغوي العادي الذي يروم مجرد الإخبار تظهر وظيفة الاختلاف بين دلالة العلامة ودلالة علامة أخرى ، ولعل من الأهمية بمكان الالتفات إلى تعبير الجرجاني نفسه عن الاختلاف بين دلالة العلامة ودلالة علامة أخرى (ولا معنى للعلامة والسمة) وليس بين علامة وعلامة أخرى ، كما يشير إلى أن الإثبات يكون ماثلا من خلال النفي ، وإذن فإن مبدأ الاختلاف لا تتجسد وظيفته إلا على مستوى المعاني وحدها دون الألفاظ .

في الاستعمالات المجازية للغة ، تظهر وظيفة الاختلاف بين دلالة علامة ودلالة علامة أخرى كما تظهر أيضا بين دلالة العلامة ودلالة

الأخرى المناقضة لها . وفي هذا المستوى أيضا تظهر وظيفة الاختلاف حين تكون الاستعمالات الأدبية قائمة على عملية الادعاء " فالتجوز في أن ادعيت للرجل أنه في معنى الأسد ، وأنه كأنه هو في قوة قلبه وشدة بطشه ... وهذا إن حصل تجوز منك في معنى اللفظ مزالا بالحقيقة عن موضعه ومنقولا عما هو وضع له ..."[٢٧]، فالادعاء الذي يتحقق به المجاز يحدث على صعيد المعاني نفسها وليس على صعيد الألفاظ ، لأنه ليس نقلا لمعنى ما إلى علامة أخرى . والاختلاف في الاستعمالات العادية للغة يتحقق أيضا في مستوى المعاني ، ولذا فإن الاختلاف تتضاعف وظيفته في الاستعمالات الأدبية . إن وظيفة الاختلاف عند الجرجاني إذن تفصح عن ذاتها في عملية الادعاء الذي تحقق القيمة المجازية القصوى في الاستعمالات الأدبية ، فعندما يجري ادعاء معنى ما للفظ له معنى آخر، يتم التصريف المجازي وتتضاعف أهمية الاختلاف ووظيفته . من هنا يمكن الانتهاء إلى أن الاختلاف مبدأ نظري يخص نسق المعاني أكثر من نسق الألفاظ ، وهذا يشير إلى ارتباط هذا المبدأ النظري بالوضعية التاريخية التي تجعل العلامة شرطا نظريا ، معناها القديم سابق ، وفي لفظها الحادث تابع[٢٨]، حين ألغى الغذامي العلامة ذات المعنى السابق على اللفظ لصالح العلامة المنتجة للمعنى ، ، فإن ذلك قد حجب عن تأويله الالتفات إلى الكيفية التي تتمفصل عن طريقها العلامات بموجب الاختلاف ، وكيفية تمثيل العلامة لوضعيتها التاريخية، أو الشروط النظرية عامة ، لذا كان اقتراب الغذامي ، من الاختلاف عند الجرجاني ، اقترابا محتشما ، توقف عند التصور العام لإشارية اللغة والمجاز دون أن يتناول الاختلاف ذاته من حيث الشرط النظري الذي يحكمه . ومن هنا ، فإن ذلك يدعونا إلى توقع النقيض، ونعني تعويل الغذامي على دريدا ، بشكل كلي ، فهل يتحقق ذلك ؟

يفرز مفهوم الاختلاف بنية ذات خصوصية بحيث تقاوم ، في الأعم الأغلب ، أي استثمار لها . ذلك أن عملية إنتاج الدلالات في

الاختلاف لا تتمفصل من خلال بنية تحدد المعنى ، بل تؤصلها بنية تفرز المعنى من حيث هو لا معنى ، ومن ثم تكون تلك البنية ظاهريا خاصة بالمعنى ، وضمنيا باللامعنى . إن مفهوم الاختلاف يتأسس من خلال تفكيك العلامة اللغوية التي تتألف من الدال والمدلول النهائي والدلالة ، وذلك أن " المفهوم (المدلول) لا يكون حاضرا بشكل نهائي بذاته ولذاته ، ولا يكون في حضور تام بحيث لا يحيل إلا على نفسه . منطقيا يكون كل مفهوم منخرطا في سلسلة (لغوية) أو نظام (لغوي) يحيل فيه على مفاهيم أخرى ، من خلال اللعب المنتظم للاختلافات "[٢٩]، فلولا وجود تلك السلسلة اللغوية لما أمكن لتلك الاختلافات أن تحدث فيما بين مكونات العلامة من جهة ، وفيما بين العلامات ومكوناتها من جهة أخرى . وترتبط العلامات اللغوية ، في مظهر آخر ، بعلاقة الحضور والغياب حيث تقوم على تمايز دال عن آخر في السلسلة اللغوية ، وفي الوقت ذاته يتضمن ذلك التمايز أو التقابل تأجيلا أو إرجاء ، فالدال الحاضر يرجىء حضور الدوال الأخرى التي يحيل إليها ومن ثم فهو يرجىء الحضور نفسه ، لأن ذلك الدال ومدلوله يتشتتان ، ويتشتتان لكونهما يحيلان إلى غيرهما[٣٠]. وما يهمنا هنا هو أن عملية الاختلاف لا تمنح أي عنصر نظري من تلك العناصر الوظيفية أية أهمية تفوق العناصر النظرية الأخرى ، فالاختلاف والإرجاء والتشتيت يحيل كل واحد منهم على الآخر، على نحو لا يهدف إلى تحديد المعنى ، وإنما يجعل المعنى في حالة دائمة من الغياب . إن الاختلاف والإرجاء والتشتيت وظائف نظرية لا تنفصل عن بعضها البعض ، وفي الوقت ذاته ، تنتج كل واحدة منها الأخرى دون أولوية لإحداها على حساب الوظائف الأخرى. وهذا يعني أنها لا تحتاج إلى بنية مكتملة وسابقة عليها ، وإنما تتكفل المكونات ذاتها بتوليد بنيتها ، ومن ثم يحيد كل مكون المكونات الأخرى.

يبدو لنا أن تأويل الغذامي قد جرد الاختلاف من طاقته التصورية ، عندما أراد أن يقرب دريدا من الجرجاني ، والجرجاني من دريدا ، في تأويلـه . إذ لم يعد للإرجاء ، والتشتت ، والبنية ذات المعاني المنتفية ، والمكونات المحيدة ، وجود ، في تأويله . وإشارية اللغة عند الجرجـانـي لا تنفـي وجود تصور ناضج للبنية لدى الجرجاني كما ورد في التأويلة ، ولكنـهـا بنية تتناسب ومفهوم الاختلاف الذي يدور في النهاية على تحديد المعنى. ولذا فإن الغذامي يتحرك في بناء تأويله من سـياقات الجرجـانـي إلـى التصور المناقض لتلك السياقات ، ومن سياقات دريـدا إلـى التصـور المناقض لها أيضا ، ومن هنا لا يقدم تأويله تسويغا كافيا لإقصاء تلـك المكونات أو الوظائف . ولكن هل هناك مظهر آخر في تـأويل الغذامـي لتلك التعارضات النظرية ؟

ينتقل الغذامي من الغياب عند دريدا إلى الغرض عند الجرجـانـي من خلال العلامة والاختلاف . ذلك أن العلامة قرينة الحضور ومرتبطـة به ، لأنها في حقيقة الأمر تستعمل بوصفها تمثيلا للأشياء التي نتحـدث عنها ، وهذا الأمر يجسده الاستعمال اللغـوي ، والاسـتعمال الأدبـي . والاختلاف عند الجرجاني يؤدي هذه الوظيفة على نحو خاص ، فالغرض وإن ألمح إلى الغياب إلا أنه ، في جوهره ، حضور لأنه قريـن المعنـى ومرتبط به ، بل هو المعنى ذاته فالحضور (الغرض) يعني حضور المعنى ذاته ، والغياب ، في (الغرض) ، طارىء لأن حضور المعنى قادر علـى نفيه . إن وظيفة الغياب ، في الاختلاف عند الجرجاني ، تبقى مرهونـة بالحضور أو حضور المعنى ذاته ، ولذا فوظيفة الغيـاب مسـتمدة مـن وظيفة الحضور ذاته ، وما إن يتحقق المعنى ينتفي جانب الغيـاب فـي (الغرض) بشكل نهائي . إن الغياب الذي يحققه الغرض ، إذن ، مرتبـط بالوضعية التاريخية للعلامة ذات المعنى المتقدم على اللفظ ، أو العلامـة

بوصفها شروطا نظرية . بيد أنه " لا يمكن أن يدخل مفهوم الاختلاف في مفهوم العلامة التي دائما تعني تمثيلا للحضور ، فالعلامة اللغوية تم تأسيسها في نظام الفكر أو اللغة على الحضور ، وهي دائما متجهة إليه"(٣١)، ولذا يبدو من هذا النص أن العلامة ذات الحضور الدائم لا تنسجم مع غياب المعنى الذي يفرزه الاختلاف ، لأن الحضور الكامل والتام للمعنى أو الدلالة هو ما ينفيه الاختلاف ذاته ، بينما هناك مظاهر مختلفة ومترابطة تفصح عن طبيعة الاختلاف ، عند الجرجاني ، من خلال نسق العلامات في المجاز ، المظهر الأول الغياب الثابت والطارىء للمعنى المقابل أو المناقض للمعنى الأول والمظهر الثاني إمكانية تحديد المعنى الغائب غيابا طارئا . ومن هنا فإن مبدأ الاختلاف عند الجرجاني يضفي تصورا مكانيا على نسق المعاني ، يبدأ بحد معين وينتهي عند آخر ، بمعنى أن التمايز بين المعني والمعنى الآخر إنما تتم الإشارة إليه من خلال الحضور الثابت والغياب الطارىء ، فالمعنى الغائب غيابا طارئا تتأكد إمكانية الوصول إليه . عندما اتجه تأويل الغذامي إلى استراتيجية التفكيك فلم يأخذ منها إلا الغياب بمعنى المناقض للحضور ، وألغى تأويله مظاهر هامة ، أبرزها (التحييد) . وعندما اقترب من الجرجاني ألغى كذلك الاختلاف عنده ، والمتصور المكاني للمعاني الغائبة.

إن تأويل الغذامي لا ينسجم مع أطروحة المعرفة المتعالية على خصوصياتها ، وذلك لأن كلا من سياقات الجرجاني وسياقات دريدا تلمح إلى خصوصياتها ، في مفاصل كثيرة من تأويله . ولا ينسجم تأويله كذلك مع أطروحة المسافة الحرة بين دريدا والجرجاني ، فخصوصيات السياقين تفرض ذاتها على تأويله بحيث أفضى القفز عليها إلى حدوث بروز التعارضات النظرية ، وهي ، في تقديرنا ، إشكاليات نظرية ينبني عليها تأويل الغذامي .

الهوامش

١) هذا ملخص للمبدأ الذي يستهل به الغذامي رؤيته لمعالجة التراث استناداً إلى الأطروحات الحديثة انظر : عبدالله الغذامي : المشاكلة والاختلاف : قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف (بيروت والدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٤) ص ٥ .

٢) الغذامي ، المرجع السابق ، ص ٨ .

٣) الغذامي ، المرجع السابق ص ٨ .

٤) الغذامي ، المرجع السابق ، ص ٢٠ .

٥) الغذامي ، المرجع السابق ص ٢١ .

٦) عبدالقاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، تحقيق : هـ . ريتر ، (بيروت : دار المسيرة) ، ص ص ٣٤٧ ، ٣٤٨ .

٧) الغذامي : المشاكلة والاختلاف ، ص ٣٢ .

٨) هناك نصوص كثيرة تشير إلى هذا المفهوم للعلامة نحيل تمثيلاً على : الجرجاني :دلائل الإعجاز ، ص ص ٤٨٣ ، ٥٣٩ ، ٥٦٣ .

٩) طارق النعمان : اللفظ والمعنى بين الإيديولوجيا والتأسيس المعرفي للعلم (القاهرة : سينا للنشر، ١٩٩٤) ص ٢١٤ . وهناك دراسات أخرى انتهت إلى النتيجة نفسها ، اللفظ هو الدال والمعنى هو المدلول ، نذكر تمثيلاً :

– محمد مندور : في الميزان الجديد (القاهرة : دار نهضة مصر للطبع والنشر ، د. ت.) ص ١٧٧ وما بعدها .

– عبدالقادر المهيري وحمادي صمود وعبدالسلام المسدي : النظرية اللسانية والشعرية في التراث العربي من خلال النصوص (تونس : الدار التونسية للنشر ، ١٩٨٨) ص ص ٣٢ ، ٣٣ .

– صالح بلعيد : التراكيب النحوية وسياقاتها المختلفة عند الإمام عبدالقاهر الجرجاني (الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية ، ١٩٩٤) ص ٢١٨ .

١٠) سنبين ما نقصده من السياقات والشروط النظرية في موضعه ص ٨ وما بعدها .

١١) فرديناند دو سوسير : دروس في الألسنية العامة ، تعريب : صالح القرمادي ، ومحمد الشاوش ، ومحمد عجينة (تونس وليبيا : الدار العربية للكتاب ، ١٩٨٥) ص ١١٠ .

12) Jacques Derrida : Margins of Philosophy. Tran. Alan Bass (London : Harvester Wheatsheaf, 1991) p. 3.

١٣) Positivities سيتبين لاحقاً المقصود من هذا المفهوم الذي نستعيره من :

Michel Foucault : The Archeaology of Knowledge (New York & London : Routledge, 1995) p. 125.

١٤) الجرجاني : الدلائل ، ص ص ٥٣ ، ٥٤ .

١٥) أبو الفتح الشهرستاني : الملل والنحل (بيروت : دار مكتبة المتنبي ، ١٩٩٢) ص ٤١ .

١٦) القاضي عبدالجبار : المغني في أبواب التوحيد والعدل ، قوم نصه : أمين الخولي (القاهرة : وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ١٩٦٠) ج ١٦ ، ص ص ١٩٩ ، ٢٠٠ .

١٧) الشهرستاني ، الملل والنحل ، ص ٢١ .

18) Michel Foucault : The Foucault reader, Edr. Paul Rabinow (UK : Penguim, 1991) p. 74.

١٩) ينظر التحليل ميشل فوكو لنظام الحقيقة : Foucault, the Foucault Teader, p. 37 .

٢٠) سنعتمد على هذا الرسم الذي اجترحه كاظم جهاد كلما تتم الإشارة إلى مفهومه لدى دريدا ، انظر: جاك دريدا ، الكتابة والاختلاف ، ترجمة كاظم جهاد (الدار البيضاء :دار توبقال ، ١٩٨٨) ص ٣١ .

٢١) عبدالله محمد الغذامي : الخطيئة والتكفير : من البنيوية إلى التشريحية ، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر (جدة : النادي الأدبي الثقافي ، ١٩٨٥) ص ٢٧٨ .

٢٢) الغذامي ، المشاكلة والاختلاف ، ص ٣٢ .

٢٣) الجرجاين : الدلائل ، ص ٢٦٢ .

٢٤) الغذامي ، المشاكلة والاختلاف ص ٣٨ .

٢٥) الجرجاني : الأسرار ، ص ص ٣٤٧ ، ٣٤٨ .

٢٦) الجرجاني : الدلائل ، ص ص ٣٦٦ ، ٣٦٧ .

٢٧) المصدر السابق ، ص ٣٦٧ .

٢٨) أشرنا إلى المقصود من الوضعية التاريخية ، انظر ص ٨ وما بعدها .

29) Dirreda, Margins of Philosophy, p. 11.

30) Ibid. pp. 11, 12.

31) Ibid. p. 10.

* * *

من ملامح النص الروائي الجزائري المعاصر*

إبراهيم صحراوي

مدخل : ١

أ – كان الأدب الجزائري الحديث شعره ونثره ، منذ بداياتـــه مواكبـاً للواقـع ومعبّراً عنه . وبغضّ النظر عن مـدى توفيقه في نقل هذا الواقع فنياً وصدقـه في التعبير عنه ، لتركيز بعض نماذجـه على المعنى دون المبنى ، فقد رصده وعكسه في معظم نصوصه على مرّ الفترات والعهود التي مرَّت بها الجزائر في القرن العشرين . فقد سـاير الحركة الوطنية في شقّها الإصلاحي خاصة ، وتماهى مع ثورة التحريـر فعبَّر عنها وكان صوتها ولسانَ حالها أدبياً . وبعد مرحلة الركود النسبي في سني الإستقلال الأولى ، عاد بقوة في السبعينيات والثمانينيات وحتـى في التسعينات . فأنتج ركاماً هائلاً مـن النصـوص . مجـاميع شـعرية وقصصية وروايات ومقاربات نقدية كان هذا الواقعُ موضوعَها وأحداثُـه مادتَها ، مقدّمة له قراءات تختلف باختلاف مشارب أصحابها ومنطلقاتهم وأهدافهم .

وإذا كان واقـع عـهود الإسـتقلال الأولـى فـي السـتينيات والسبعينيات حتى منتصف الثمانينيات يتمـيّز بالإسـتقرار والـهدوء ، ويكسوه شيء من الإشراق ويبدو ظاهره وردياً تـتزاحم فيـه الأحـلام وتتدافع فيه الإيجابيات والحسنات ، فإن السنوات التـي تلتـها شـهدت نقيض ذلك تماماً . فقد تجذَّرت الأزمة ، وكشفت عن وجهـها القبيـح ، وامتدَّت إلى مختلف أنحاء الواقع . فكانت تبدو في بدايتـها اقتصاديـة مرتبطة بعوامل خارجية أكثر مما هي داخلية . ثم أصبحـت اجتماعيـة

يميزها غياب الشروط الضرورية لتأمين أدنى ما يمكن تأمينه من كرامة عيشٍ لدى فئات كثيرة وشرائح واسعة من الشعب الجزائري ، ثم انتهت إلى سياسة خانقة ، فقدت معها الدولة هيبتها ولم تعد قادرة على حماية حدود الإستقرار والخطوط التي تحفظ التوازن الضروري بين مختلف مكوّنات المجتمع . ولذا فهي قبل كل هذا وبعده أزمة أخلاقية نتجت عن تهاوي القيم والمبادىء التي عملت أدبيات التاريخ الجزائري الحديث على إقامتها وتكريسها بدءاً بالحركة الوطنية مروراً بثورة التحرير وانتهاءً بالإستقلال في عهوده المختلفة . وذلك إما لعدم احترام القائمين عليها لها ، أو لقصورها عن الإحاطة بكل جوانب الواقع الجزائري ، فأدّى كل هذا إلى عنف مسلّح وإجرام منظّم رهيبين أتيا على الأخضر واليابس ، فحصدا عشرات آلاف الأرواح وأهدرا طاقات هائلة ليس سهلاً استرجاعُها ، وأحدثا تصدُّعات صعبٌ رأبها .

ب - كانت الرواية الجزائرية - موضوع هذه الصفحات - منذ ظهورها - وبغض النّظر عن أسبقية هذا النصّ أو ذاك ظهوراً - متماشية والواقع، فسايرت في بداياتها " المسيرة الوطنية الكبرى فبعد أن عبَّرت في المرحلة الأولى عن الثورة وآثارها في جماهير الشعب ، عادت في المرحلة الثانية لتعبّر عن الحياة الاجتماعية والتطلُّعات السياسية والحضارية لهذه الجماهير "[1] فكانت في السبعينيات رصداً للتحولات التي شهدتها الجزائر سياسياً واقتصادياً وثقافيا وللآثار الاجتماعية لهذا التحول . كما حقّق بعض المنشئين من الناحية الفنية مستويات معقولة طبعتها بميزات خاصَّة تجلَّت فيها طبيعة المرحلة وأفسحت للجزائر حيزاً في الفضاء الروائي العربي . ثم راحت النصوص تصوّر منذ بداية الثمانينات أعراض الأزمة وبوادرها فكانت في بعضها تنبئية استشرافية بتصويرها للسلبيات والتجاوزات وإظهارا للنقائص التي كان

يُجتَهَدُ في إخفائها .. فانعكس شيء من ذلك على الممارسة الروائية ووسمها بميزات مختلفة عن ميزات سابقتها ، منها ما تعلّق بالنص الروائي شكلاً ومضموناً ، ومنها ما تعلّق بشروطه ، من ذلك على سبيل المثال :

- تراجع الرواية لتقلّص المقروئية[٢] من جهة وقلة فرص النشر مقارنة بالمرحلة السابقة من جهة أخرى . إضافة إلى منافسة ممارسات ثقافية أخرى " تُعدُّ وساطتها أكثر قدرة على الوصول إلى المتلقي "[٣].

- القصر المفرط للنصوص مما لم يكن شائعاً في المرحلة السابقة (وإن لم تخل منه بعض نصوصها)[٤] وهو ملمح مرتبط أساساً بالملمح السابق خصوصاً فيما خصَّ منه قلّة فرص النشر ، لإفلاس دور النشر العمومية وإعراض ما تبقّى منها عن نشر المؤلّفات الأدبية واشتراط مؤسّسات القطاع الخاص مبالغ مالية ضخمة ليس بمقدور الأديب والمثقّف عموماً توفيرها .

- القصور اللغوي وركاكة الأسلوب ويستثنى في هذا المجال بعض الروائيين سواء أكانوا من المرحلة الأولى ممن مازالوا يكتبون ، أمثال: وطار ، بقطاش ... وآخرون ، أم كانوا ممن ظهروا في الثمانينات .

- تحول الواقعية الإشتراكية أو الواقعية الاجتماعية التي سادت في المرحلة السابقة إلى واقعية جديدة تركز في رصد الواقع العام على واقع الذات الساردة (وغالباً ما تكون مثقفة ، أي من النخبة) ومن هنا غلبة ضمير المتكلم على السرد في كثير من النصوص غلبة كلية أو جزئية . وبذلك ينعكس " الواقع من منظور البطل الراوي ويمر عبر [الأنا] الذي يختزل وضع الآخرين في وضعه الشخصي لعمومية

الحالة[٥]. تقترن هذه الغلبة في نصوص كثيرة بانهزامية واضحة للبطل، خصوصاً إذا كان مثقفاً، إنهزامية لم تنحصر في نصوص جيل بعينه.

- في مستوى المضمون، تناولت النصوص في معظمها الأزمة التي عصفت بالجزائر طيلة العقد الأخير من القرن المنصرم (أو هو في طريق الإنصرام) وركزت في هذا التناول على أهم مظاهرها : العنف المسلح وما جره من مآسي وآثار سلبية ... فظهرت في هذا السياق نصوص كثيرة لروائيين من كل الأجيال، الطاهر وطار (الشمعة والدهاليز، ...)، مرزوق بقطاش (خويا دحمان)، الأعرج واسيني ... إبراهيم سعدي (فتاوى زمن الموت)، حميد عبدالقادر (الإنزلاق)، وغيرهم. فكيف عبرت الرواية عن الأزمة في التسعينيات، وكيف تجلت هذه الأخيرة فيها. كيف عبرت هذه النصوص عن العنف ؟

لمقاربة هذه الإشكالية ارتأينا قراءة نصين منها صدرا مؤخراً هما:

- الإنزلاق، لحميد عبدالقادر[٦].

- فتاوى زمن الموت، لإبراهيم سعدي[٧].

بعد عرض تلخيصي لمحتوياتها نعرض في ملاحظات سريعة كيفية تناولهما للعنف فنياً ومضامينياً.

بداية، نشير إلى أن العنف يبدأ عندما يزول الإنسجام والتوافق بين الأفراد والجماعات المنتمين إلى منظومة اجتماعية أو ثقافية أو سياسية واحدة، وذلك بزوال " الاستقرار في العلاقات بين هؤلاء الأفراد"[٨]، ويتمظهر عندما يحاول فرد ضمن مجموعة أو جماعة ضمن جماعات أخرى تعدّي الحدود التي تحفظ هذا الاستقرار وتجاوز الخطوط

المميِّزة التي تؤمِّنه ، وذلك بحمل الآخر أو الآخرين على التنازل عن قيمة ما ، مادية أو معنوية بـ " الشدة "[٩] والإكراه . ويتحقّق إذا امتلك أدواتها . وعليه فالعنف يتضمَّن فكرة الإبتعاد عن المعايير أو القواعد التي تحدّد الوضعيات المعتبرة طبيعية أو عادية أو شرعية قانونية . كما يتضمَّن أيضاً فكرة الإبتعاد المؤقَّت أو المزمن عن النظام الطبيعي للأشياء والتعدّي عليه[١٠].

٢ . أ. الإنزلاق هي العمل الروائي الأول لمؤلِّفها . تروي قصَّة عبدالله الصحفي المهدَّد بالقتل من " الأئمَّة الجدد ".

تنفتح في فصلها الأول على كابوس يرى فيه البطل نفسه وكأنه يركض في دهليز طويل مخيف لا ينتهي (...) وراءه يركض رجال يريدون اللحاق به والشرر يتطاير من أعينهم المكحَّلة ليقتلوه . فيستيقظ مفزوعاً . قبل ذلك يشير إلى موت جدّه مقتولاً بضربات فأس غرسها مسؤول الحزب في ظهره بعد أن رفض قرار تأميم أراضي أجداده . وحيداً في غرفته بالنزل الحقير الذي لجأ إليه بعد أن اضطرَّ إلى هجر منزل عائلته بالضاحية الغربية حيث كان ينعم بحياة هادئة في غرفة واسعة .. تبدأ رحلة البطل الذهنية بعودته إلى ذاكرته مستعيداً أحداثاً كثيرة متعدِّدة . يبدؤها بنزوح عائلته من منطقتها الأصلية في الربع الأخير من القرن الماضي هرباً من ملاحقة الغزاة ومصادرتهم لأراضيها عقب فشل ثورة المقراني . ثم يمضي في استعراض المسيرة النضالية الطويلة لجدّه بدءاً بمشاركته في الحرب العالمية الأولى وانتهاءً بمشاركته في حرب التحرير وهروبه ثم عودته إلى الوطن بعد الإستقلال ثم اعتقاله وسجنه لأفكاره المعارضة ، معارضته التي امتدَّت إلى اعتراضه على تأميم أراضي عائلته ووقوفه في وجه مسؤول الحزب ،

مروراً بهجرته إلى فرنسا في شبابه ونشاطه النقابي وقربه من الشيوعيين الفرنسيين ثم انخراطه في الحركة الوطنية. لينهي هذا الفصل بالإشارة على لسان جدّه إلا أن أحلامه تهشّمت لما ضحّى المسؤولُ الأولُ في العهد الثاني من عهود الإستقلال وقبله سلفُه ، بالديمقراطية والعقلانية في سبيل وطنية ... تقوم على أسس مزيفة . ولم ينس ملاحظة خوف الجدّ على مستقبل حفيده (البطل) الذي يحب مثله الشعر والكتب والموسيقى الكلاسيكية . جدُه الذي علّمه كيفية البقاء فأنقذه بذلك من أن يصبح لقيطاً في عالم مزيف شوّه فيه المسؤول حقائق التاريخ . هذا الحاكم غير الشرعي الذي لم ينتخبه أحد، والذي استحوذ على السلطة بالقوة واستند إلى التاريخ ليستمدَّ منه الشرعية . فمجّد الثورة بكيفية جنونية وعمل كل شيء من أجل تركيز كل السلطات في يده والقضاء بيد من حديد على كل معارضة داخلياً وخارجياً .

ويمضي في تصوير بؤس حياته الحاضرة في مقارنة بما كانت عليه في الماضي القريب لما كان يتوجّه يوميا إلى المركز الثقافي الفرنسي لإلقاء نفسه بين الكتب والإستماع إلى الموسيقى الجنائزية . وقد أغلق المركز أبوابه بعدما توعّدت كتائب الموت كل الأجانب بالقتل ، ما جعله يحسُّ باليتم حيث لم يكن يجد راحته إلاّ فيه ، رغم الإحباط الذي كان يحس به يوم الجمعة ... ، حتى تلقيه رسالة تهديد يتوعّده فيها بعضُهم بأنه سيلقى جزاءَه . ويواصل وصف مسار تشكُّل العنف بظهور عوامل آتية من الأزمنة القديمة كانت تتغلغل في نفوس الشباب عبر الخطب الحماسية التي كان يلقيها الأئمّة في المساجد أيام الجمع .. يستعرض إثر ذلك أحداث أكتوبر والتحولات التي أعقبتها . ليعود في الفصل الثامن إلى حاضر السرد حيث يصوّر مرة أخرى بؤس الواقع وخوف الناس ورعبهم ويأسهم ، ليعود بعدها إلى فجر الإستقلال فيبين

كيفية استيلاء المسؤولين على إرث المستعمر من عقارات وأموال وسلطة وكيفية تفنُّنهم في المحافظة على هذا الإرث بالأداتين الأمنية والإعلامية . يعود بعد ذلك إلى حاضر السرد فنعرف سبب حكم الأئمَّة الجدد عليه بالإعدام ، وهو أنه قال لا لأفكار ... متعصِّبة وشمولية ؛ تجدَّدت على أنقاض شمولية ثورية عتيقة . ينقلنا إثرها إلى طفولته البائسة التي لم يحظ فيها بأي حنان من والده الذي لم يتزوَّج والدته إلاَّ لتُعِدَّ له طعامَه وتشبعَ حاجاته البيولوجية نتيجة إخفاقه في حبِّه لابنة أحد المعمِّرين ، وهو الإخفاق الذي جعله إنساناً محطَّماً مكروباً يائساً من الحياة . يغتنم هذه الفرصة ليذكِّرنا بضياع حلمه هو أيضاً : حبيبته " آمال " وغرقه في عزلة ينهشه الندم على عودته من باريس وتركه للحياة الناعمة هناك.. وصديقته اليهودية " ميراي " التي نصحته بالبقاء وتنبأت له بأنه سيكون حزيناً . كل ذلك في تصوير لمشاهد الموت وعلاماته : تهديدات ، اغتيالات ، اختفاءات ، تخفيات .. لنصل في الفصل الأخير إلى الساعات الأخيرة من حياة الصحفي الشاعر عبر عودته إلى المنزل، ومشاعره التي يبسطها لنا بمناجاته لنفسه أو حواره مع جارته " مريم " التي تسكن الغرفة المجاورة لغرفته هاربة هي أيضاً من زوج أمها الذي توعَّدها بالموت بعد أن اغتيل خطيبها .. ويعرض علينا قصتها وقصة زوج أمها وكيفية جمعِهِ لثروته بعد إقامته شبكة مشبوهة .. ثم يخرج إلى الشارع فتصيبُه رصاصات ترديه قتيلاً .

٢ . ب . الرواية إذن قراءة لتاريخ الجزائر الحديث . ارتكزت تقنيتها السردية على تنقُّل متواصل في شكل ذهاب / إياب فيما بين الحاضر والماضي . حاضر سردي يمتد إلى ما يقارب الأربع وعشرين ساعة مع العودة المتكرِّرة إلى الماضي كلما استلزم الأمر ذلك . تمتد هذه العودة إلى ما قبل بداية القرن العشرين بعقدين من الزمن . فتكون الفترة التي

غطَّتها الرواية متجاوزة القرن ، مع تركيزٍ واضح على عهود الإستقلال، لأنها تشكّل أكثر من غيرها مسار تشكل العنف الذي عمَّ البلاد في التسعينيات . وهو العنف الذي يعيدُه النصُّ إلى تجذُّرٍ شموليةٍ كانت في البداية ثوريةً مستندةً إلى وطنيةٍ تقوم على أسُسٍ مزيَّفَةٍ مع كل ما يصاحب ذلك من تركيزٍ للسلطاتِ وقمعٍ للمعارضةِ واستمتاع فئة قليلة بمقدَّرات البلاد وخيراتها دون غيرها .

فالعنف في " الانزلاق " إذن مصدره الأفكار والممارسات الإقصائية والتلاعبات السياسية وتزييف التاريخ واتخاذه شرعية للبقاء في الحكم وبث الأوهام الكثيرة ، وهي التصرفات التي أنتجت تصرفات مماثلة تقوم على استغلال الدين وتفسيره وفق منطق معين يكون الجميعُ مطالبين بقبوله واعتقاده ، وإلاَّ فهم مرتدون تحلُّ محاربتُهم ويحلُّ الجهادُ ضدَّهم .

عرضَ النصُّ هذه الأفكار لما جعل العائلة بأجيالها الثلاثة : الجدُّ والأبُ والابنُ (البطل) ضحيةً لها . فكانت الرواية تصويراً لإخفاقات هذه العائلة وخيباتها ، وتحميل السياسة والسياسيين وزر ذلك لا لشيء إلاَّ لأن أفرادها معارضون للحكم القائم . وقد كان يمكن لهذه النظرة أن تستقيم لولا سلبيةُ نماذجها التي انعكست على البطل فورث النفسيةَ المستاءةَ لوالده (ص ١٢٠) التي انعكست في موقفه الرافض لكل شيء والمشكِّك في كل شيء بنفوره من البلد وأصحابه سياسياً واقتصادياً وثقافياً . فقد عمل كل ما في وسعه حتى لا يُبنى المسجدُ في حيه ، ولم يكن ينعم بالراحة إلا في الأوقات التي كان يتوجَّه فيها إلى المركز الثقافي الفرنسي أوفي الفترة التي قضاها في باريس إلى جانب ميراي اليهودية. إضافة إلى موقفه السلبي من يوم الجمعة .

والواقع أن التنقُّل بين الحاضر والماضي في هذا النص يتناسب

وموضوعه والأصواتَ السرديةَ التي تختلف باختلاف المستويات . ففي المستوى الأول نجد أن الصوت الأساسي هو صوت الراوي البطل "عبدالله الهامل " كلّما تعلّق الأمر بأحداث الحاضر والماضي القريب المتعلّق به هو شخصياً ، لأنه راوٍ شاهد على الأحداث وإن لم يكن فاعلاً منجزاً مؤثراً بل هو فاعل وضعي . يتأثّر بالمحيط الذي يتحرّك ضمنه أكثر مما يؤثّر فيه . فيسرد هذه الأحداث بضمير المخاطب " الذي هو أحد تنويعات ضمير المتكلّم في السرد "!! [أو المتكلّم كما هو الحال في الفصل الأخير] في ما يشبه المناجاة مناجاة السارد لنفسه أو الإعتراف . أما إذا تغيَّر الضمير في هذا المستوى واختفت المناجاة فهو لسرد أحداث عامة كما هو الحال في الفصول ٦ و٧ و٩ وحتى في الفصل الأخير . أما في المستوى الثاني فإن الصوت السردي يتغير . إذ يصبح الجدُّ كما في الفصل ٣ أو الشيخ سايح الذي يطلع البطل على تفاصيل قصَّة والديه في الفصل ١٠ .

توضح الفقرة السابقة محدودية الأفق وضيقَ النظرة التي عُرِضَ بها الموضوع ، وإن كان الهدف الظاهر هو تصوير حالة المثقّف الذي هو دائماً عرضة لشمولية جهة ما . فقد كان الجد عرضة لشمولية زعيم حزب الشعب ثم ضحية شمولية قادة الثورة ثم ضحية شمولية عهود الإستقلال الأول والثاني ، وكذلك كان حفيده ضحية بدوره لشمولية الحكم ، وشمولية الأئمَّة الجدد . وهي على أية حال عقدة المثقّف اليساري المضطهد التي لاحظناها ونلاحظها في كثير من النصوص الجزائرية . والحال أن الأمر لا يخص المثقف اليساري فقط إن لم يكن العكس هو الصحيح . فالمثقّف مهما كان انتماؤه كان عرضة للشمولية. يقودنا كل هذا إلى ملاحظة المباشرة والتقريرية والسطحية التي عولج بها الموضوع فأدّت بصاحب النص إلى تقديم قراءة اختزالية تبسيطية

للواقع الجزائري في مبالغة مُخِلَّةٍ بالحقيقة والواقع ، هي نظرة سياسية ضيقة أكثر منها نظرة موضوعية .

٣ . ١ . في رواية " فتاوى زمن الموت " نجد أنفسنا أمام طريقة أخرى في العرض ووجهة نظر أخرى في الموضوع .

تصوّر هذه الرواية جوانب من التحولات التي طرأت على المجتمع الجزائري بعد الإستقلال . وهذا عبر تركيزها على حي شعبي في العاصمة مقدّمة مشاهدَ من مسارات مجموعة من شباب هذا الحي . من مرحلة طفولتهم الأولى قبيل الإستقلال إلى مرحلة التسعينيات بإبراز مصائرهم بعد اندلاع العنف ومواقعهم منه .

تنفتح الرواية في الفصل الأول على مشهد شجار بين حسين الميكانيكي وعمار بائع الخردة بسبب طيش أبنائه الذين ما كان يسلم من أذاهم أحد مما أفقده احترام الجميع . ثم تقدّم لنا شخصية أخرى هي شخصية زربوط الذي أطلق عليه هذا الاسم لقصر قامته وإفراطه في الحركة . ومع ذلك يتميّز بالغدر والحيلة التي تبرز عبر إيراد الراوي لبعض أعماله الطائشة . ثم نتعرّف على " قدّور " الشاب المرهوب الجانب الذي لم يمض على خروجه من السجن وقت طويل مع أنه ابن إمام جامع الحي وابنه الذكر الوحيد وسط عدة بنات . ثم توبته وتحوله بعد سنة من ذلك إلى شاب يرتدي جبة بيضاء ويضع على رأسه شاشية من نفس اللون ويذهب إلى الجامع لإقامة الصلاة ويمشي خافضاً رأسه إلى الأرض ويلقي السلام على الناس الذين اعتذر لهم عما كان قد بدر منه في السابق ، ثم .. وفاته فيما بعد في أفغانستان . و" عنتر " شاب آخر من أبناء الحي ، أعرج يهوى أغاني عبدالحليم ويحسن العزف على القيثارة ويتمنى أن يصبح فناناً . وصديقه " مسعود " الذي يقول الشعر

ويتميز بحب المطالعة ويتردد على أماكن الشبهة ويدفع الراوي إلى ذلك، ويعلن له فيما بعد فقدانه الإيمان ...، والشيخ عبود الرجل غريب الأطوار الذي اعتاد أن يخطب في الناس ويردد عليهم توقعاته التي مفادها أنهم سائرون إلى زمان بشع سيقتل فيه الأخ أخاه والابن أباه.. ثم تقدم لنا شخصية " مريم "الجميلة، فاتنة الحي ، الشابة الجامعية التي خطبها الكثيرون ووقع في غرامها الكثيرون ، منهم ذلك الشاب الأنيق الذي ظل يتردد على الحي لفترة قبل أن ينسحب لفقدانه الأمل ... ثم الإشارة إلى بداية التحول الكبير على أفراد المجموعة بفعل موجة التقوى والعفة التي بدأت تهب على الحي فجعلت الشبان يحترمون الدين ويصومون رمضان ويؤدون الصلاة ويقضون أوقاتهم في الجامع . ويغيرون أزياءهم فيهجرون السراويل ويرتدون الجبات الطويلة البيضاء ويرسلون لحاهم .. وتغير سلوك الناس تبعا لذلك . الذكور مثل الإناث. فاختفت كثير من الصور السابقة. ثم يسوق الراوي مشاهد نتعرف من خلالها على " مبروك " الملاكم الفاشل الذي يهاجر تاركا والدته العجوز وحيدة فتتوفى دون أن *يتفطن لها إلا بعد فترة . و " ياسين الحزين "* وعائلته: أخوه " إبراهيم " الشرير المنحرف الذي يعثر عليه مقتولا في أحد الأيام ، ووالده الذي يتوفى يومين بعد الجنازة، وأخته خوخة التي تهرب مع متعاون فرنسي .. ثم وفاته هو شخصيا بعد هجرانه الحي فترة بعد ذلك .. أثناء كل ذلك لم يغفل الراوي تتبع انتشار الوعي الديني وانحرافه فيما بعد عند الشباب إلى تعصب في الرأي وتطرف في المواقف ، عبر ذكره لتصرفات بعض من ذكرهم مثل زربوط الذي تاب وتحول إلى شخص آخر لا يكاد الناس يصدقون أنه هو نفسه ذلك الذي كان ما كان .. وظهور شخصية موسى أخ الراوي الذي كان متدينا منذ البداية إلى حد التماهي والذي انخرط فيما بعد في الموجة الجديدة عندما شرع في نسج علاقات مع

جماعة الدعوة والتبليغ النشطة آنذاك في الحي ، والتي كان أعضاؤها يهتمون بالجانب الديني البحت ويدعون إلى ترك السلطة والإبتعاد عنها وعدم الإهتمام بأمورها . ظهرت هذه الحركة على أيدي دعاة غرباء ، ذوي ثقافة محدودة ومظهر بسيط . اعتادوا المجيء فرادى والإتصال بالناس على انفراد أيضاً ، أو في جماعات صغيرة ومخاطبتهم بهدوء وفي شيء من السرية . ويبدأ التحول الكبير بتمزق علاقات الزمالة وأواصر الإنتماء إلى حي واحد بين مجموعة الشباب الذين قدمهم الراوي عند اقتراحه على صديقه مسعود غداة اعترافه له بفقدانه الإيمان... مناقشة أخيه موسى والجدال معه . هذا الجدال الذي استمر سنة كاملة فشل فيها موسى في إعادة مسعود إلى الطريق السوي مما أدى به إلى تكفيره وإعلان ذلك في الناس . وهو ما أغضب الراوي " موح " سيما بعد أن خيره أخوه بينه وبين صديقه ، ثم تدهور علاقاتهما بسبب ذلك ، مع تأكد انقسام المجموعة إلى قسمين كل منهما في معسكر مقابل للآخر ، وهو ما ينتهي باختفاء مسعود والراوي وهجرتهما الحي بعد أن أصبحا مهددين ، وبذلك ينتهي القسم الأول .

القسم الثاني أو المرحلة الثانية في الرواية تبدأ بعودة الراوي إلى الحي بعد غياب استمر أكثر من خمس سنوات وتغطيها الفصول الثلاثة الأخيرة ، الـ ١٠ والـ ١١ والـ ١٢ . نتعرف من خلالها على مصائر الشخصيات المذكورة آنفاً .

توفي عمار بائع الخردة منذ خمس سنوات . أولاده الذين كان يتشاجر بسببهم مع الناس أصبحوا من أتباع موسى . قضي على أحدهم في اشتباك مع قوات الأمن وحكم بالإعدام على آخر ، أما ثالثهم فمازال يمارس القتل . مسعود الذي أصبح أستاذاً جامعياً قتل ذبحاً على مرأى من والدته من طرف ... عنتر ، صديقه الحميم سابقاً وعازف القيثارة ...

الشيخ عبود الذي كان يخطب في الناس اغتيل برصاصات أطلقها عليه مراهقون أحدهم ابن بائع الخردة . بورأسين ، أحد أفراد الحي الذي كان مشرداً ثم أصبح يبيع الحلوى أمام باب مدرسة الحي الموروثة عن العهد الإستعماري لقي حتفه في انفجار قنبلة بالمكان نفسه وضعها زربوط ، وأحدثت مجزرة ذهب ضحيتها تلاميذ المدرسة الأبرياء ... الإنفجار الذي جعل الراوي يغادر الحي ثانية إثر سوء علاقته بأخيه موسى أكثر من ذي قبل خاصة بعد أن أصبح زعيم الحي عقب عودته من أحد معتقلات الجنوب ، وكان قد تزوج وأنجب .. ثم اعتقل ثانية لأنه كان أحد قادة الإرهاب ، وأحيل على المحكمة وتم إعدامه حسب ضابط الأمن الذي قدم هذه المعلومة للراوي .. الذي قرر تغيير محل إقامته مرة أخرى إذ علم أنه محل بحث من أبناء حيه من أتباع أخيه موسى الذي كان قد أفتى بقتله ووضع اسمه ضمن قائمة أعدها لهذا الغرض . حتى أنه فكر في الإبتعاد عن العاصمة وضواحيها أصلاً ، إلا أن طلب نقله رفض من إدارة البنك الذي يشتغل فيه . تنتهي الرواية بوقوع اعتداء عليه وإصابته بجروح ألزمته الفراش أياماً .. ثم علمه بأن الرصاصة الرابعة التي أخطأته أصابت طفلاً في الثالثة عشرة من عمره فقتلته على الفور .. ولما أزمع بعد خروجه من المستشفى إعلام ضابط الأمن " بدر الدين " الذي أبلغه المعلومات الأولى بأسماء الأشخاص الذين حاولوا اغتياله وهم زربوط وصالح شقيق زوجة أخيه موسى وجحا الابن الأوسط لبائع الخردة ، يفاجأ بأن هذا الضابط اغتيل يومين قبل تعرضه هو شخصياً لمحاولة الإغتيال .

٣. ب. يتميز السرد في هذه الرواية بخطيته . ذلك أنه لم يعتمد الإنكسارات الزمنية مثلما رأينا في الرواية السابقة . إذ إن الراوي بدأ في تتبع أحداثه منذ بداية عهد الإستقلال . أي منذ طفولته ولداته من

أبناء الحي الذين تتبعهم . وإن لم يمنع ذلك عودته بين الحين والآخر إلى ماضي هذه الشخصية أو تلك . إلا أن هذه العودات لم تكن تمتد إلى الماضي البعيد ولم تتجاوز في بعضها نقطة انطلاق أحداث الرواية حينما كان ينبغي توضيح هذا التفصيل أو ذاك في حياة هذه الشخصية أو تلك. وعليه يمكن القول إن حاضر السرد الروائي هو زمن الإستقلال كله، ذلك أن الحدث الرئيسي هو نمو الذهنيات وتطورها لدى النماذج المختلفة التي رصدها . النمو الذي نزع لدى البعض إلى التطرف الديني الذي يقوم لديهم على فهم خاطيء لأوامر الدين ونواهيه ولمسألة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر مما أدى إلى تعصب في الرأي وانغلاق في المواقف ينتهي إلى حتمية واحدة هي تكفير المخالف والإفتاء بقتله .

لذلك قد تبدو بعض المشاهد التي ساقها الراوي للقارىء للوهلة الأولى غير ذات أهمية . مثل شجار بائع الخردة والميكانيكي . ومغامرات زربوط قبل توبته . وعراك قدور مع عنتر . وعراك مبروك مع مسعود . وذهاب الراوي إلى أماكن الشبهة . ومجنون مريم . وجنازة إبراهيم أخ ياسين وهروب أخته وعودتها ووفاته . إلا أن الوظيفة الأساسية لهذه المشاهد هي توضيح مدى التحول الذي أصاب عقليات الناس وأثره على علاقاتهم بإبراز ما قبله وما بعده .

٣. ج. سردت علينا هذه الرواية بضمير المتكلم كسابقتها وراويها هو إحدى شخصياتها الأساسية إن لم يكن الشخصية الرئيسية ليس لأنه حاضر في كل مراحل الحدث .. فالحدث ليس متتالية من الإنجازات الحركية المادية ، بل لأنه شاهد على كل مراحل التطور وحاضر في معظم المشاهد التي ساقها . إذ إننا نجد له في كل مرة علاقة بإحدى شخصيات المشهد .

إن عرض مشكلة العنف في هذا النص اختلف عنه كلية - في النص السابق . فلم يربطه من حيث المسؤولية بجهة معينة ولم يتموقع في خندق ما ظاهريا على الأقل ، عكس ما لاحظناه في النص السابق . فهو لم يركز على شخصية بعينها بل تتبع شخصيات متعددة أغلبها شباب . ورصد مسار العنف في مهده . أي في الأحياء الشعبية المكتظة بأبنائها الذين كانوا وقوده وآلته في الوقت ذاته . وهو ما عصمه من الوقوع في الحزبية الضيقة أو في محدودية الأفق . فيتسنى بذلك للقارىء - كل حسب رؤيته - أن يذهب مذهبه الخاص به في مصدر العنف . فيرجعه مثلا إلى الدعاة الأغراب الذين كانوا يتصلون بالناس في الحي .. أو يرجعه إلى الفراغ الذي استغله هؤلاء وهو الفراغ الذي نتج عن غياب الدولة ممثلة في مؤسساتها ، فلم يرد ذكرها في النص إلا في الفصول الأخيرة أو عند استدعائها لوالد قدور قبل ذلك . وكأنها لا تتحرك إلا بعد فلتان الأمر من يدها وتحول العنف إلى مؤسسة .

٤ . والملاحظات التي يمكن الخروج بها بعد قراءة النصين تتلخص في:

- تكرس الرواية الأولى " الإنزلاق " اعتقادنا أن الخطاب الفكري الجزائري بتجلياته المختلفة إعلاميا وسياسيا وأدبيا واجتماعيا ، لم يرق بعد / في هذه النصوص على الأقل / إلى مستوى الأزمة فيقاربها مقاربة تحقق حدا أدنى من الموضوعية والمقبولية لدى كل الأطراف لبقائه أسير العصبيات المختلفة . دينيا وسياسيا وثقافيا ولغويا ...

- يبقى النص الأدبي الجزائري في معظمه محكوما بمرجعيته السياسية. فيظل الخطاب الأدبي ظلا للخطاب السياسي وتابعا له . فكما كان الأدب السبعيني مرتبطا في قسم كبير منه ارتباطا وثيقا بالخطاب السياسي الذي كان سائدا آنذاك وصدى له ، بقي الأمر على ما هو عليه بعد

التعددية السياسية . فكانت نصوص كثيرة تعبيرا مفضوحا عن رؤية سياسية معينة فلم تحقق بذلك أدبيتها وبقيت مجرد بيانات حزبية لهذه الجهة أو تلك مثل رواية الإنزلاق ، التي لقيت اهتماما عند صدورها وترجمت إلى الفرنسية في فترة وجيزة ، ليس لأنها نص جيد ، بل لأنها تقول بالعربية أشياء ترغب جهات كثيرة في سماعها . يؤدي بنا هذا إلى ملاحظة أن الكتابة عن العنف بهذه الصورة تصبح بدورها عنفا مضادا .

- لا تصدق هذه الملاحظة على الرواية الثانية ، التي هي أنضج من هذه الناحية بعض الشيء . وبإمكانها أن تؤسس للنص المتزن الذي لا يضحي بأدبيته لحساب موقفه السياسي . إضافة إلى أن لغتها حسنة وأسلوبها على شيء من الجمال مما لا نلاحظه في النص السابق . الذي تضمن بالإضافة إلى ذلك مقاطع مكتوبة بالفرنسية وبالحروف اللاتينية .

- يتميز النصان بقصرهما المفرط ، فهما صغيرا الحجم من حيث القطع ومن حيث عدد الصفحات . وهي ملاحظة تشترك فيها / كما أسلفنا / معظم النصوص القصصية الجزائرية من روايات ومجموعات قصصية بل وحتى المجموعات الشعرية .

الهوامش

*) ألقيت هذه الورقة في ملتقى الرواية العربية : الواقع والآفاق ، الذي انعقد بجامعة دمشق ، قسم اللغة العربية وآدابها . في الفترة من ٤/١ إلى ٢٠٠٠/٤/٤م .

١) مصايف (محمد)، الرواية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والإلتزام . الدار العربية للكتاب / الشركة الوطنية للنشر والتوزيع . تونس ، ١٩٨٣م . ط١ ، ص ٣١١ .

٢) ساري (محمد)، الكاتب العربي وعلاقته بجمهور القراء ، دراسة منشورة بجريدة السلام ، عدد ١٣٥٠/١٣٥١ ، تاريخ ٣/٤ أفريل ١٩٩٦م . الجزائر .

٣) صحراوي (إبراهيم)، عولمة الأدب ، المنتدى ، العدد ١٩٨ ، ينـاير ٢٠٠٠م . دبي / الإمارات العربية المتحدة .

٤) منور (أحمد)، قراءات في القصة الجزائرية . الجزائر ١٩٨١م .

٥) صحراوي (إبراهيم)، قراءة في بواكير جبلين . المنتدى العدد ١٨٩ ، ابريل ١٩٩٩م ، دبي / الإمارات العربية المتحدة .

٦) عبدالقادر (حميد)، الإنزلاق. رواية ، (١٦١ صفحة ، القطع المتوسط) منشورات مارينور ، الجزائر ١٩٩٨م .

٧) سعدي (إبراهيم)، فتاوى زمن الموت . رواية ، (١٣٦ صفحة القطع الصغير) منشورات التبيين / الجاحظية ، الجزائر ١٩٩٩م .

٨) Encyclopédia universalis ، انظر مادة : violence .

٩) لسان العرب ، انظر مادة : عنف .

١٠) Encyclopédia Universalis .

١١) غولدنشتاين (ج.ب)، Pour lire le roman ، ص :



إشارات الصدق

في القصيدة الوجدانية

فاروق مواسي

في مناهج التلقي يأخذ النص أهميته من تفاعل المتلقي فيه ، ويحمل النص عادة حواراً داخلياً متبادلاً بينه وبين ذاتية المتلقي أو المتقبل ، وكم بالحري إذا التقت تجربة المبدع بتجربة هذا المتلقي من خلال الهموم أو القضايا المشتركة أو اللغة وما تحمله من إحساس وشحنات مشتركة(١).

وقد كان الشاعر القديم منذ البدء واعياً لأهمية التلقي ، فالنسيب الذي كان يعمد إليه في استهلال القصيدة(٢) ، بل حرصُه على المطلع والختام مما يؤكد هذا الحرص ، بل إن إجراءَ الشعراء عبرَ عصورهم التغييراتِ على نصوصهم ، مما يشير كذلك إلى أن المبدع يضع نُصبَ عينيه وفي طوايا تفكيره شخصية المتلقي ، وهو - أي المبدع - يأخذه بنظر الاعتبار في تعميه للنص.

والمتلقي يعني بالدرجة الأولى القارىء أو المشاهد أو السامع ، ولكني هنا سأتناول القارىء حصراً لأن هناك حياديةً(٣) ما بينه وبين النص أكثرَ مما نجدها لدى السامع . فالسامعُ يتأثرُ بأسلوب الإلقاء(٤)، حيث تشترك الأذن مع العقل والمشاعر ، وحيث يستعين " الخطيب " بقيم وأدوات فنية ، نحوَ موسيقا الكلمة أو إيقاعِها ، وقد يستعين بإشارات وإيماءات ، أو تكونُ له حركية صوتية مؤثرة . ولا شك كذلك أن شخص الملقي والموضوعَ والظرف الذي يقال فيه النص وغيرها - هي مؤثرات تغير من طبيعة الحكم أو موضوعيته ... وليس المشاهد ببعيد عن حكم المستمع من حيث التأثرُ بالأجواء والظروفِ التي تهيمن أحياناً بسبب مقومات خارجةٍ عن النص .

وأما اختيار القصيدة الوجدانية لمعالجة استشفاف الصدق في تلقيها فذلك يعود أولاً إلى ضرورة حصر الموضوع في لون أدبي واحد ، والشعر هو الغالب في الأدب العربي في تأثيره . إنه ذو لغة مكثفةٍ إيجازية أو مركزة ، وهو من أكثر الألوان الأدبية التي تكشف ما في نفوسنا من انفعال . ثم إن إمكانية استخلاص الصدق من الرواية التاريخية مثلاً أو المسرحيةِ أو المقالةِ الاجتماعية أو القصةِ القصيرة أمرٌ يكاد يكون متعذراً .. بل إنه يصعب كذلك في الشعر المسرحي أو الدرامي أو الوصفي . ولذا اخترت القصائد الوجدانية لأنها هي أصلاً – تعبير عن ذات الإنسان وعواطفه أو وجدانه .

إن قارىء القصيدة إذا أحس الصدق فيها أحس بـ " تهدجات العاطفة "[٥] وتلاعبها بالنَفَس الصادر من الرئتين ، إنه يقنعنا أنها تنبعث من صميمه وانبثقت من معاناته الشخصية والفكرية والعاطفية . إنه يستعمل العبارات والألفاظ (اللغة) التي تؤلف له خصوصية ما .

ولكن لنقف أولاً على معنى الصدق الذي يحسه المتلقي وكيف عرفه النقاد العرب ...

معنى الصدق في الأدب :

إذا كان الصدق في المواضيع العلمية يعني التدقيقَ والوضوحَ واستعمال المنطق والابتعادَ عن لغة الخيال ، وملاءمةَ الواقع فإن الصدق في الأدب يتحقق إذا انطلق من عاطفة المبدع وانفعاله . وهو إذا كان يخرج من القلب فإنه يصل إلى قلب المتلقي ، فيشعر بما يشعر به المبدع وانفعل معه ؛ والصدق هنا يتحقق . ولا يتم هذا إلا بالخيال أو الصور الفنية واستعمال الكلمات بأسلوب معين ، وكم من موضوع واحد يتناولُه

عشرات الشعراء ، ولكننا نحس الصدق لدى هذا ، ونرى التكلف لـدى ذاك ، نرى الطبع – وهو من مقومات الصدق – عند هذا ، ونرى الصنعة أو التقليد – وهما نقيضان للصدق – لدى الآخر .

إن الخيال هو الثوب الذي يُلبسه المبدع لفكرته أو لمعناه ، فالخيال مرفوداً بالعقل يقدم خصوصية للشاعر تنبثق من خلالها انعكاسات الأشياء في حسه وفي نفسه .

يقول أنور المعداوي :

"أما الصدق الفني فميدانه التعبير ، التعبير عن دوافع هذا الإحساس ، بحيث يستطيع الفنان أن يُلبس تجاربه ذلك الثوب الملائم من فنية التعبير ، أو يُسكنَ مضامينه ذلك البناءَ المناسبَ من إيحائية الصور"(٦).

إن الصدق في الشعر يستلزم أيضاً النظر إلى مقومات الشعر من إيقاعات ولغة مميزة مكثفة ، ومعانٍ تحملها صور أو خيال . وثمة تأثيرات أخرى خارجية عن النص ألمعنا إلى بعض منها أعلاه .

ولكن :

هل من السهل أن نحدد مقياس الصدق في هذه القصيدة أو تلك؟

يستصعب أدونيس ذلك ويرى أننا " لم نعد نستطيع أن نميز بين صادق وزائف في الفن "(٧).

وقد سبقه الناقد محمد النويهي الذي وضع كتاباً خاصاً يعالج موضوع " *الصدق في الأدب* "، ويتبين لنا من خلاله صعوبة التحديد مطلقاً ، رغم أنه قدم لنا فيه بعضاً من شروط الصدق :

" ١) أن تكون عاطفة الأديب التي يدعيها قد ألمت به حقاً ، وأن تكون فكرته التي يبينها هي فكرته الحقيقيةُ في الموضوع الذي يتناوله.

٢) أن تكون حدةُ تصويره ناشئة عن حدة شعوره وقوة حساسيته لا عن رغبة المبالغة والتهويل .

٣) ألا يخالف تصويرُه النواميسَ البدائية للكون كما نعرفه ، ولا حقيقةَ السلوك - السلوك الإنساني فيما نخبره من البشر في تجاربهم ومواقفهم (هذا فيما عدا الموضوعات الخرافية والأسطورية ..).

٤) أن يكون من شأن صنعته أن تزيد عاطفته جلاء وقرباً ، لا أن تقف أمامها حجاباً يشغلنا تأمله عن النظر فيها "(٨).

ورغم وضعه الشروط - بلغة فيها الكثير من التعميم - ، ورغم اجتهاده في بيان الصدق في هذا البيت ، أو بيان التكلف في ذاك - وهي مسألة ذوقية محضة - إلا أنه يوجز الموقف الصعب في التحديد - في وقت لاحق - فيقول : " الإجابة عن التمييز بين الصدق والزائف هي عسيرة جداً ، لأنه في حقيقة سؤال عن كيف نميز بين الصدق والزائف في الفن "(٩).

ومع هذا فإننا في هذه الصفحات سنحاول البحث عن إشارات مصاحبة للإحساس بصدق القصيدة ، نحاول أن نستشفها ونحن مدركون أن المعوّل الأساس في كل عملية قراءة هو الممارسة الطويلة أو الدربة المتواصلة . ولكن قبل ذلك علينا أن نتقرى معنى " الصدق " في النقد العربي - قديمه وحديثه :

مصطلح " الصدق " في النقد العربي :

من الاستعمالات الأولى لمعنى الصدق ما ورد على لسان عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) أنه قال في زهير بن أبي سُلمى :

" ولا يمدح الرجل إلا بما فيه "[١٠] . ونحن نفهم من هذه العبارة معنى الموافقة مع واقع الحال ، أو الصدق في الواقع .

كما ورد في بيت شعر لحسان بن ثابت فيه ذكر للصدق ، ولكنه هنا جاء مطابقا لنفسية الشاعر أو حاله :

وإن الشعر لب المرء يعرضه	*على المجالس إن كيسا وإن حمقا*
وإن أشعر بيت أنت قائله	بيت يقال إذا أنشدته صدقا[١١]

وقد أورد صاحب *الأغاني* حوارا بين عبدالله بن أبي عتيق وكثير عزة – يستعمل فيه عبدالله عبارة " أقنع وأصدق منك " وذلك في معرض *الموازنة* بين كثير *وشاعرين آخرين*[١٢].

ويبدو لنا هنا أن معنى " الصدق " يقارب ما ننحو إلى معناه هذه الأيام ، بدليل استعماله التعبير " أقنع " قبل " أصدق "، فهنا نرى أن "أقنع" تهتم بالمتلقي ومشاعره وتمثله للحالة التي كان بها الشاعر .

وقد وقف إحسان عباس[١٣] على معنى " الصدق " في نقد ابن طباطبا في كتابه " *عيار الشعر* "، فرأى أن لدى ابن طباطبا استعمالات مختلفة له :

١) الصدق الفني أو إخلاص الفنان في التعبير عن تجربته الذاتية.

– يقول ابن طباطبا " إذا وافقت هذه الحالات تضاعف حسن موقعها عند المستمع لاسيما إذا أيدت بما يجلب القلوب من الصدق عن ذات النفس بكشف المعاني المختلجة فيها . والتصريح بما كان يكتم منها والاعتراف بالحق في جميعها استفزازا لما كان يسمعها"[١٤].

٢) صدق التجربة الإنسانية – وهذه تتمثل في قبول الفهم للحكمة – يعلل ابن طباطبا ذلك " لصدق القول فيها ، وما أتت به التجارب منها"[١٥].

٣) الصدق التاريخي – وذلك " يتمثل عند اقتصاص خبر أو حكاية أو كلام ...، فانظر إلى استواء هذا الكلام وسهولة مخرجه وتمام معانيه وصدق الحكاية فيه "(١٦).

٤) الصدق الأخلاقي – فالقدماء كانوا يؤسسون أشعارهم في المعاني التي ركبوها على القصد للصدق فيها مدحاً وهجاءً ... إلا ما قد احتمل الكذب فيه في حكم الشعر من الإغراق في الوصف والإفراط في التشبيه ... فكان مجرى ما يوردونه مجرى القصص الحق والمخاطبات بالصدق "(١٧).

٥) الصدق التصويري – ويسميه ابن طباطبا " صدق التشبيه " فعلى الشاعر " أن يتعمد الصدق والوفق في تشبيهاته "(١٨).

وقد حدد ابن طباطبا أنحاء للتشابه ، وكلما زاد عدد هذه الأنحاء قوي التشبيه " وتأكد الصدق فيه ".

يرى ابن طباطبا " أن الشعر إذا تضمن صفات صادقة وتشبيهات موافقة وأمثالاً مطابقة يصاب حقائقها ارتاحت إليه النفس وقبله الفهم ، ويرى كذلك أن الشاعر الذي يكرم عنصر الشعر صدقاً هو ذلك الذي "يعلم أنه نتيجة عقله وثمرة لبه وصورة علمه "(١٩).

بل إن ابن طباطبا يدخل المتلقي في مقاييسه فالشعر إذا حسنت عبارته ، وكان قائماً في النفوس والعقول " يبتهج السامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه وقبله فهمه ... فالنفوس تألف مثل هذه الأشعار ... وترتاح لصدق القول فيها وما أتت به التجارب فيها ، أو تضمن صفات صادقة .. تصاب حقائقها "(٢٠).

ويقف عبدالقاهر الجرجاني على مسألة الصدق والكذب ،

فيتناول بيت حسان – أعلاه – ويقول : " فقد يجوز أن يراد به أن خير الشعر ما دل على حكمة يقبلها العقل وأدب يجب به الفضل ... وقد يُنحى بها نحو الصدق في مدح الرجال كما قيل (كان زهير لا يمدح الرجل إلا بما فيه) فالالتجاء إلى الخيال والتمثيل واختراع الصور والمبالغة هو كذب ، ونحن هنا لا نقف عند حدود ما يقوم على إثباته البرهان واليقين... فمن قال (خيره – أي الشعر – أصدقه) كان ترك الإغراق والمبالغة والتجوز إلى التحقيق والتصريح واعتماداً ما يجري من العقل على أصل صحيح أحب إليه وآثر عنده ، إذ كان ثمره أحلى وأثره أبقى.. ومن قال (أكذبه) ذهب إلى أن الصنعة إنما تمد باعها وتنشر شعاعها ويتسع ميدانها وتتفرع أفنانها حيث يعتمد الاتساع والتخييل ، ويدعي الحقيقة في أصله التقريب والتمثيل ، وحيث يقصد التلطف والتأويل ، ويذهب بالقول مذهب المبالغة والإغراق في المدح والذم والوصف والنعت والفخر والمباهاة وسائر القصائد والأغراض ، وهناك يجد الشاعر سبيلاً إلى أن يبدع ويزيد ويبدىء في اختراع الصور ويعيد"[٢١].

فالتخييل أساس الشعر وهو يرفض أن يعتبر في عداد " الكذب "، فمن ضرورة الشعر أن يكون فيه " *فطنة لطيفة وفهم ثابت وغوص شديد*"[٢٢].

* * *

أما في الأدب العربي الحديث فقد كان الديوانيون من أوائل من اهتموا بعنصر الصدق في الأدب ، وعالجوه في كثير من مقالاتهم :

فالمازني يرفض أن تكون وظيفة الشعر مقرونة بالكذب ، وأن أعذبه أكذبه ، فالشعر منظار الحقائق ومفسر لها ، وهو يصف أبياتاً

قرأها ، فيقول : " فما أحلى هذا الكلام وأصدقه ، وما أبعد قائله عن العمل وأدناه إلى المتأخرين ..." [٢٣].

يرى المازني أن الصدق والحقيقة أمران أساسيان لنجاح النص الأدبي ، فلا يكفي أن يصطنع الكاتب العاطفة ويتلبسها ويتخيلها ، ثم يعبرَ عنها ، فكل هذا زَيف قد يخدع زمناً ، وقد يلقى النجاح .. وقد يبهر المتلقيَ العابرَ الذي لا يتلقى بقلبه ووجدانه وإنما يتلقى بحواسَ مسطحة لم تتدرب ولا تريد أن تتدرب "[٢٤].

وهنا نرى أن المازني يربط بين الأثر الأدبي ولحظةِ الصدق فيه - وبين وصوله إلى المتلقي واستشرافه فيقول : " وعلى قدر ما يتطلبه الكشف عن الصدق من حماس وما يوفره عند الناقد من اندفاع مليء بالانفعال فإن الكشف عن الزيف والكذب الفني يقود دائماً إلى القسوة في الحكم "[٢٥].

ويتناول المازني قصيدة للبحتري فيرى أن الشاعر روحه مراقة على كل بيت ، وأنفاسه مرتفعة من كل لفظ ، وهل الشعر إلا مرآة القلب، وإلا مظهر من مظاهر النفس ، وإلا صورة مما ارتسم على لوح الصدر وانتقش في صحيفة الذهن ، وإلا مثال ما ظهر لعالم الحس وبرز لمشهد الشاعر . نعم إن الإحساس الجم والشعور الملح لا يكفيان ، بل لابد من قوة التأدية وعلو اللسان للترجمة عنهما "[٢٦].

أما العقاد فهو يعالج شعر " الطبع " ويقول : " إن خير الشعر المطبوع ما عالج العواطف على اختلافها ، وبث الحياة في أجزاء النفس بأجمعها "[٢٧]، بل إن صدق الشاعر مع ذاته يجعل الشعر مؤثراً في تلقيه[٢٨].

ويعود عبدالرحمن شكري إلى هذا المعنى كذلك فيقول : " وصف الأشياء ليس بشعر إذا لم يكن مقروناً بعواطف الإنسان وخواطره وذكره وأمانيه وصلات نفسه . وعندما يعلق شكري على أبيات شعرية معينة – يقول فيها :

" مثل هذا الشعر يصل إلى أعماق النفس ، ويهزها هزاً . والشعر ما أشعرك وجعلك تحس عواطف النفس إحساساً شديداً "(٢٩).

من هنا نرى أن عملية التواصل بين المبدع والمتلقي لها أهميتها البالغة ، بل هي الأساس في تحديد مدى الانفعال أو المشاركة الوجدانية .



من هو القارىء ؟

لا شك أن مفهوم " القارىء " يتسع ويضيق حسب التكوين الاجتماعي والنفسي والتاريخي للمتلقي .. إن بنيته أو مكوناتِه تحدد له – إلى حد بعيد – أنساقَ المعاني التي يتقبلها .. فالقراء مختلفون باختلاف ظروفهم وقدراتهم على الفهم والاستيعاب . إن منهم الطفلَ والرجل ، ومنهم الذكرَ والأنثى ، ومنهم الفقير والغني ، الذكي والغبي ، السليم والمريض . فالمتلقي وهويته و" ثقافته " والمضامين والأنماط السائدة في واقعه المعيش تحاور معاً النصَّ وما يحمله من شحنات ثقافيةٍ ونفسية ومضامينَ وأنماطٍ مشتركة بينها وبينه .

على ذلك فإن المهيَّأ للتلقي الشعري هو ذلك الأقرب إلى الثقافة العامة – والشعرية منها خاصة ، لأنه يكون واعياً بالظروف المهيِّئة ، ولديه أصلاً استعداد للفهم والتلقي .

وإذا كان المازني قد حذر من المتلقي العابر[٣٠] الذي لا يتلقى بقلبه ووجدانه ، وإنما يتلقى بحواس مسطحة لم ولا تريد أن تتدرب ، فإن ذلك لا يحول دون معالجة الموضوع – معتبرين المتلقي ذلك الذي تعنيه الأفكار السياسية مثلاً ، ذاك الذي يتفاعل مع صدام حضاري ، أو يتخذ موقفاً اجتماعياً ما . ومن نافلة القول أن هناك قراء – حتى ولو قلوا – ، فما قيمة القصيدة من غير قارىء إذاً ؟ إنها ستكون كلاماً عابراً، فإذا لم يكن هناك جسرٌ تواصلٍ بين المبدع والقارىء فإن الانقطاع لا يحقق وصول المُرسلة إلى المستقبِل ، فالمطلوب من قارىء النص أن يحلله – ولو تحليلاً أولياً – لغوياً ونفسياً واجتماعياً . وقد يتصل التحليل إلى مهارات أخرى تتعلق بمجالات ثقافته .

يتوارد التحليل من غير أن يقصده القارىء مباشرة أو ينظمه ، يرد إليه من مكوناته ، وقد يتنامى له منه موقف – فيه متعة الاكتشاف أولاً . وسواء أكان المتلقي راضياً أم غاضباً فإنه يمر بمرحلة تذوّق أولاً وآخراً . الذوق أولاً لأنه يلتقط النصَّ ومؤشراتِه . وآخراً لأنه مر عبر التحليل (المجاز ، الصور ، النحو والتركيب إلخ ..) ومر عبرَ الظواهر النفسية أو الاجتماعية في النص .

إذا وصل القارىء إلى هذه المراحل في النص فإنه سيجد نفسه معايشاً شعور المبدع ومتمثلاً عواطفه ، وبالتالي سيجد أن تأثيراً ما طرأ عليه ، وإذا ارتقت قراءة القارىء وجديتُه تصبح قراءتُه ناقدة تحمل تقييماً مسؤولاً .

" ليس عدد القارئين الجديين ذا أهمية بالغة هنا ، لأن الذوق السائد هو سبيلي في هذه الدراسة ... الذوق السائد الذي يجعل نزار قباني مثلاً " شاعر الإجماع وشاعر الجميع : لقد جعل الشعر أبسط

وأسهل ، وأدرجه في متناول الجميع "[٣١]. لكل قارىء نصيبه من النص تبعاً لمزاجه وثقافته ، ولكن ثمة عناصر مشتركة لدى الكثير من القراء ، ولا بدع أن تكون هناك عناصر مشتركة لدى الكثيرين مادامت الصلات الاجتماعية والفهم اللغوي تربط بين معظم الناس في المجتمع الواحد . ولا بدع – بناء على ذلك – أن يكون التشابه في العاطفة والذوق الأدبي ممكناً .

ومن الإشارات الأولى التي تبين الصدق في القصيدة ما يتبدى في لغة النص ، وما ينعكس على القارىء من تماثل شخصي ، وما يكتشفه القارىء من صوت خاص للشاعر في قصيدته ؛ وبسبب تأثيرها في نفسه فإنه يلقيها على نفسه داخليا أولا ، أو بطريقة أخرى يعبر فيها عن المشاركة . وبالطبع فإن الاندهاش أمام النص يعبر – كذلك – عن الإحساس بصدق القصيدة .

وإليكم هذه الإشارات المصاحبة للنص – التي تعكس صدق الشاعر في قصيدته مواكبا لإحساس القارىء وانفعاله إزاء هذا الصدق :

لغة النص هي المفتاح الأول للتلقي :

ثمة سر في النص هو السبب الذي يجعلنا نحكم على النص وجودته ، فلغة الشعر التصويرية تصل إلى مخيلة المتلقي ، وللتخييل سيطرة على مشاعره ، وليس بالضرورة أن تكون اللغة الشعرية لغة واقع صرف . إن القصيدة ذات تجربة معينة ، وفيها لغتها الذاتية الخاصة ، فإذا أقبل القارىء عليها بكل مكوناته التي أشرنا إليها ، فإنه يتوصل إلى إيحاءات أولى عن طريق هذه الحوارات الداخلية بين النصوص السابقة وهذا النص[٣٢].

يقول جابر عصفور في هذا السياق " إن التوصيل الشعري ليس توصيلاً حرفياً لقيمته ، وإنما هو صياغة مجازية لها ، وفي هذه الصياغة يتجلى تأثير الشعر ، فإذا ربط المتلقي بين المعاني الأصلية بأخرى فرعية على نحو يفرض الأصلية على انتباه المتلقي ، ليجبره على التأني إزاءها ، والتأثر بما تتبدى فيه المعاني الفرعية من معطيات حسية تشير إلى المعاني الأصلية إشارة ضمنية تنطوي على تعدد في الدلالة أو تنطوي على معان كثيرة "[٣٣].

ولكن النص – عادة – ينطلق من ذاتية ، فإذا وصل إلى القارىء فإنه هو كذلك يتقبله بذاتية أخرى ، والذاتية لا ضوابط لها محددة .

أما كيف يتم التواصلُ الأولى ، فالإجابة تطرق إليها كل من ياوس وآيزر في أكثر من دراسة عن التلقي وقد ارتأيا أن لربط الفجوات (GABS) في النص ما يقدم حرية للتفسير تتيح للقارىء الفرصة ليبني جسوره الخاصة ، ففجوات النص لا يمكن أن تعد عيباً . إنها في نظر آيزر عنصرٌ أساسٌ للاستجابة الجمالية[٣٤].

ويرى آيزر أن النصوص الأدبية يكون فيها حيوية بسبب الاعتماد على القارىء الفردي في إدراك المعنى أو الحقيقة المحتملين ، فالمعنى يحدده النص نفسه ، ولكن ذلك لا يتم إلا بصورة تسمح للقارىء نفسه أن يوضحه . أما " أفق التوقعات " الذي أشار إليه ياوس[٣٥] فهو افتراض بأن العمل الأدبي يعدّ جمهوره لضرب خاص جداً من التلقي – من خلال علامات ظاهرة وخفية أو مميزات خفية أو إيماءات خفية ... "وببدائيته يثير توقعات حول " الوسط " و" النهاية ". ويمكن بعدئذ أن يُحافظ عليها كما هي ، أو تغير ، أو يعاد توجيهها ... ويستحضر النص

الجديد عند القارىء أفقَ توقعات وقوانينَ مألوفة من نصوص سابقة يمكن عندئذ أن يغيّر أو يصحح أو يبدل أو حتى يُنَتِجَ من جديد "(٣٦).

فالفن يقوم على الإيماءة التي لا تكشف كل أبعاد النص ، وإنما تترك فسحة من التخيل ، ولا يتأتى هذا إلا عن طريق اللغة المجازية . إن القارىء في تلقيه النص بالوسيط اللغوي – أي بالصيغة اللغوية المألوفة لديه نحواً وبلاغة إنما يغني تجربته هو بما يقع تحت نطاق حسه وفهمه فتتصل " أنا " القارىء بالنص .

اللغة في النص هي التي يستقبلها القارىء ، فيعيد تنظيمها في أنساق ودلالات تبعاً لطاقته وقدرته على فهم العلاقات اللغوية المتبادلة في طوايا النص ؛ ذلك أن اللغةَ هنا ليست مجردَ لغةِ معاجمَ محددة ، وإنما هي تصوير لصاحب النص – تصوير مصاحب لتجربته ورؤيته للوجود . إنها تؤلف أسلوبه – أي ذلك النظام اللغوي المنطلق من نفسية المبدع أو دخيلته ، فالشخص المبدع كائن في اللغة – لغته – أو محلقاً فيها . فإذا سيطر الأديب على عناصر لغته واستثمر علاقاتِها وقرائنها فإنه سيصل إلى الطرف الآخر ؛ وكثيراً ما يحس هذا بوقعها في نفسه وأثرها في وجدانه .

ودراسة اللغة في النص لها إيجابيتها ، ذلك أننا نستطيع أن ندرس التطور اللغوي لدى الشاعر الواحد ، أو نوازن لغته بلغة أخرى ، أو ندرس لغة نوع أدبي معين ، أو نوازن عوالم شعرية متباينة .

إن المبدع عندما يقدم لنا معانيَ دلالية إنما يقدم معها ظلالاً وطاقاتٍ مصاحبة ، وهي متفاوتة ، فإذا وصلت بعضُ هذه الظلال إلى القارىء فإنه لا شك واجد تماثلاً نفسياً ، وسأشير إلى هذا التناول لاحقاً.

هناك من رأى أن استعمال العامية والحديث عن الواقع المباشر

هما مما يقرب النص لغة وتماثلاً نفسياً ، لكن محمد النويهي يحذرنا من الإغراق في الواقع وكذلك من استعمال العامية ، ورأى أن هذا القرب من لغة الكلام يجب أن تستلزمه طبيعةُ موضوعِه والظلالُ الدقيقةُ الفكرية " وأن يجيء استجابة طبيعية لاهتزازات هذه الروح - كما تتجلى في نبرات حديثه اليومي "(٣٧).

ومهما يكنِ الشكلُ فإن المعنى هو الذي يؤلف الرابطة الروحية ، أو يكمن فيه سر النص الذي ألمعت إليه آنفاً . ومن الضروري أن تتحد خيوط النسيج اللغوي بشبكة من العلاقات، لتعطي للنص استقلاليةً وإيحائية .



التماثل الشخصي

ومن إشارات الصدق في القصيدة أن يقدم النص دَلالات جديدةً في ذهن القارىء ، دلالاتٍ لم تكن من المنظورات المبنية مسبقاً ، وإنما هي تبنى بعد مراجعة للنص واسترجاعه داخل نفس المتلقي - القارىء، فالنص أشبه بخلية حية تداخلت بخلية حية أخرى في القارىء ، فيحدث التفاعل أو يحدث التلاقح بين البذرتين ، وينشأ هذا الموقف المتمازج بين النص وبين ذاتية القارىء .

إن القارىء يستدعي صوراً حسية أو معنوية كانت - أصلاً - في ذهن المبدع بصورة مقاربة . والصدق هنا يقاس بمدى ما يعبر عن القارىء ، أو ما يود أن يعبر عنه ، وإذا كانت البلاغة موافقة مقتضى الحال ، فإن الحال يعني - كذلك - حالَ المتلقي ، لأن النص ينطقُ بلسانه أو معه .

يقول عز الدين إسماعيل : " الفن ونحن أساسيان ومتلازمان في

كل عمل شعري يحظى بتقديمنا ". وهو يرى أننا حين نحكم على قصيدة ما بالصدق " فإننا نعبر بذلك الحكم في الحقيقة على نجاح الشاعر في التعبير كذلك عن مشاعرنا وأفكارنا – عن الموقف الذي نتخذه من الحياة، أو الذي يجب أن نتخذه"[٣٨].

أما تماثلنا مع قصائد قديمة تحمل منطقاً غير منطق عصرنا ، أو تحمل فكرة مخالفة أو أفكاراً مناقضة فإنه يتأتى بتقديرنا المسبق على أن روح العصر أو ذوقَه هو الذي يوجه القارىء عند تقبل القصيدة[٣٩] إننا في قراءتنا نستحضر في أذهاننا هذه المقاييسَ المغايرةَ لنا ، من غير أن نبحث عن صورة لواقعنا نحن ، فالتخيل الشعري يوصل إلى استيعاب الصورة الفنية ، وهو الذي ينقلنا إلى إطار تاريخي آخر وظروف أخرى، ويضع لنا مقاييس لغوية وأدبية مختلفة ، فتكون التجربة التي يتلقاها القارىء (وَعْيَوية) إذا صح التعبير . إنها نوع من الإزاحة تتم بربط هذه الأشياء أو المقاييس بالاتجاه العام الذي كان سائداً في الشعر .

ولكنْ ثمة فرق بين القصيدة التقليدية التي يكتبها شاعر اليوم ، كأن يهجو مثلاً بأساليب الشعر القديم ، وبين تلك القصيدة التي طالعنا بها الفرزدق مثلاً . فالأحوال المادية والثقافية والنفسية والاجتماعية مختلفة ، لذا يصعب على القارىء في أيامنا أن يحيل هذا النص الأول إلى التاريخ ، أو إلى مقاييس العصور السالفة ، إنه يحيله إلى واقعه اليوم ، فسرعان ما يجد الهوة بين لغة الطرح الشعري ومضمونه .

إن التماثل يحتاج منا أن نبذل جهداً ، لنتعرف على النص عقلياً ووجدانياً ، فنستكشف ما فيه من مواقف وأحاسيس ، ولا يتم ذلك إلا بالمعايشة والألفة[٤٠] والاستعداد المحايد المسبق للنص بعيداً عن التعقيد والإبهام .

الإحساس بالصوت الخاص للشاعر :

النص يحمل تجربة شعورية للمبدع ، وقد تكون هذه التجربة قد جرت له فعلاً قبل زمن ، فعاد الشاعر ليصورها أو ليصوغها مضيفاً لها، أو منقصاً منها .

وربما تكون التجربة وقعت لسواه ، وكان الشاعر أو المبدع مراقباً لها ، فأخذ يصورها بعد أن انفعل بها ، وتمثلها أو ليصوغها مضيفاً لها ، أو منقصاً منها .

وربما تكون التجربة وقعت لسواه ، وكان الشاعر أو المبدع مراقباً لها ، فأخذ يصورها بعد أن انفعل بها ، وتمثلها كأنها تجربته هو.

وقد تكون التجربة نوعاً من التوقع أو التهيؤ لما يمكن أن يقع ، وهنا يتخذ الانفعال صورة إبداعية تعتمد على الفكر غالباً .

يتلقى القارئ التجربة فيتماشى مع هذه المشاعر التي وصلت إليه ، فإذا رأى أنها انعكاس شخصي للتجربة الذاتية التي انطلقت من المبدع ، وأحس أن للشاعر في قصيدته رؤيةً خاصة في الكون وأن له لغة تختلف عن لغة سواه - لغةٌ فيها أنساق وسياقات منسوجة بصورة متميزة ، أو غير مألوفة - تبين أو تشف عن التجربة فإنه يكتشف له خصوصية - خصوصيةً فيها أصداءُ نفسٍ مُطلقها ، فيها همساته الوجدانية ، ولا أعني بها الخصوصية العامة التي عناها نزار قباني في قوله :

"ولكن ليس هناك سوى نزار قباني واحد ، له خصوصية في اللغة ، وله ورشة للقص والتفصيل والخياطة ". وإنما أعني بها الخصوصية الخاصة للقصيدة الواحدة[٤١].

وتبقى مسألة الخصوصية العامة مشرعاً للنقاش حول كونها صورة إيجابية أم سلبية .

الإلقاء الداخلي أو الشخصي للقصيدة :

إن من دلائل تذوق القصيدة أن يعمد القارىء إلى ترديدها أو إلقائها ، سواء كان ذلك بصوت مسموع أو بصوت داخلي . إن في قراءتها الهمسَ والخطاب والموسيقية التي يحسها في نفسه . يقرأها بصورة تدل على مشاركته - كأن تكون بصورة طربية أو إيقاعية .

فهذا الإقبال على قراءتها عالياً أو إلقائها يجعله يتماشى مع وتيرة النص ، فيكون هناك وقوف أو تدبر أو مضيّ على إيقاع ما ، وخلال هذا تتم عملية التقييم المستمرة ، ويكون عنصر الاكتشاف موصلاً إلى هذا الصدق الذي يستشفه القارىء .

يقرأ القارىء القصيدة دون تصور لجمهور مسبق ، ينطق الشعر ، ثم يسمعه ، وقد يعود إلى القصيدة أكثر من مرة مستمعاً إلى أصواتها أو ألفاظها ، وقد يحاول أن يرددها على مسامع من حوله ليتذوقوها كما تذوقها ، بل قد يسوقه ذلك إلى حفظ مقاطع منها عن ظهر قلب .

وقد أشار النويهي إلى ظاهرة مصاحبة لهذه القراءة - وهي أن تستثير القصيدة صوراً وأنغاماً في الشعر الدارج من الألفاظ العامية ، "وإن الصادق الأصيل في تراثنا الشعري كان ينطبق عليه رأي إيليوت ، فقد كان قريباً من لغة الكلام ، صادقاً في حكايته لطريقة الناس في الحديث اليومي "[٤٢]. وبالطبع ، فإن استدعاء هذه التعابير العامية هو

جزء من الحوار الذي يجري في ذهن القارىء ، أو هو تفسير مصاحب ، وكأنه نوع من التناص[٤٣].

الاندهاش :

إذا أقبل القارىء على النص ، ونتجت لديه دلالة جديدة ، فخرج من حياديته إزاء المقروء ، فإنه يقع في لحظات دهشة أولية ، وذلك بسبب ما شحنته الكلمات من أبعاد فنية أو لغوية أو نفسية . إنه هنا يقف أمام تجربة بها خصوصية الشاعر ، هنا يقع " الصدام " الأول الذي قد يؤدي به إلى المتعة ، فيثيره أو يلهمه . وكم من قراءة كانت تستدعي قراءات سابقة فتخرج من مألوفيتها لتجدد بكارة الموضوع[٤٤].

إن القدرة الفردية على الوصول إلى هذه الدهشة الأولى ، والوقوف أمام جمال أدبي فني يتعلق أولاً بظروف المتلقي وثقافته ، فإذا انفعل القارىء ، أو أصابته تلك الومضة التي تضيء ركناً ما في نفسه ، أو تهز جزءاً من مخيلته فإنه يحقق بذلك هذا التواصل وبصورة حميمية أكثر .

يقف القارىء على باب النص ، فيستقبل بإيماءات وإشارات ، ومايلبث أن يقود نفسه إلى الدخول في حمى النص ، وبشكل تلقائي ، حيث أمامه مجال التخيل والبناء الشعوري .

إنه لا يسير إلا بخيط الصدق الذي تركته له الدهشة ، فالدهشة المتأتية من استيعاب عصارة إحساس المبدع - تترك متعة لذيذة ، فيحس القارىء أنه أمام صدق فني ، عبر فيه المبدع عن عاطفته الفردية وتجربته الانفعالية[٤٥].

خلاصة وإجمال :

تناولت الدراسة أهمية التلقي في النقد الأدبي عامة ، واهتمام الأدب العربي به بدءاً ، وتوقفت عند المتلقي – القارىء لكون المستمع واقعاً تحت تأثيرات خارجية عن النص . وكانت القصيدة الوجدانية محور الاهتمام ، لأن الشعر فيه كثافة المعنى ، ولأن العاطفة هي أكثر ما يتواصل مع القارىء .

تناولت معنى " الصدق " في الأدب ، وبينت أن ميدانه الأول هو التعبير ، وأنه في الشعر يستلزم أسساً يقوم عليها هذا الفن – ومنها التخييل والموسيقا والإيقاع ... وتوقفت على رؤية محمد النويهي ، وهي هامة في هذا المجال .

وكان لابد من العودة إلى مفهوم " الصدق " عبر العصور المختلفة في أدبنا ، وخاصة لدى ابن طباطبا ، فعبدالقاهر الجرجاني ، ثم مساهمات الديوانيين – العقاد والمازني وشكري – في ذلك .

أما " القارىء " فقد لاحظنا أن مفهومه يتسع ويضيق تبعاً للمكونات والظروف التي يعايشها . وعليه فإن " القارىء " في الدراسة هو الذي يتذوق النص ويحاوره من خلال عناصر اللغة ، ومن انعكاس الظواهر الاجتماعية والنفسية فيه ، وهو ليس ذلك القارىء العابر الذي ألمع إليه المازني .

اعتبرت الدراسة أن هناك إشارات قد تسوق القارىء إلى تذوق القصيدة ، فالإحساس بصدقها ، وهي تبدأ باللغة ، وفيها يتم ملء فراغات – يكون القارىء فعالاً فيها ، وباللغة يتبين ارتباط المبدع بأسلوبه ، فيحس القارىء أن للشاعر صوتاً خاصاً ينطلق منه ، فإذا

تماثل شخصياً مع النص ، ورأى أنه يعبر عنه فهذا دليل على أن القصيدة صادقة في معاييره ، وكثيراً ما يجد القارىء نفسه وهو يردد أو يلقي القصيدة إلقاء داخلياً ، أو يقف في حالة اندهاش أمام النص . وهذه كلها أو بعضها أمور تشكل العلاقة بين المبدع والمتلقي - القارىء.



هوامش الدراسة وتعليقاتها :

1) خضر ناظم : *الأصول المعرفية لنظرية التلقي* ، ص ١٤٥ .

2) يقول ابن قتيبة مدللاً على أهمية النسيب لدى الشاعر : " فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق ليُميل نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، وليستدعي به إصغاء الأسماع لأن التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب ..." (ابن قتيبة : *الشعر والشعراء* ، ج١ ، ص ٧٥ .

3) أقول " حيادية ما " لأن النص قد لا يكون حيادياً ، وذلك إذا وجدنا فيه علامات مصاحبة ، كالطباعة المميزة ، اللون ، أو الإهداء ... (انظر : الصكر حاتم : *كتابة الذات* ، ص ٢٦) .

4) عن علاقة الشعر بالاستماع – انظر : العلاق جعفر : *الشعر والتلقي* ، ص ٦٧ .

5) النويهي محمد : *قضية الشعر الجديد* ، ص ١٠٤ .

6) المعداوي : كلمات في الأدب ، ص ٢٤ . انظر كذلك : الشايب أحمد : *أصول النقد الأدبي* ، ص ١٩ ، ٢٢ ، ٢٥ .

7) فاضل جهاد : *أسئلة الشعر* ، ص ٥٩ .

8) النويهي : *محاضرات في عنصر الصدق في الأدب* ، ص ٧٠ .

9) النويهي : قضية الشعر الجديد ، ص ١٣٤ .

10) ابن رشيق : *العمدة* ، ج١ ، ص ٨٠ .

11) حسان بن ثابت : *ديوان حسان* ، ص ١٦٩ .

12) الأصفهاني : *الأغاني* ، ج٥ ، ص ٨٥ – ٨٦ . ومن الأبيات التي يقصدها بالصدق قول ابن أبي ربيعة :

ليت حظي كلحظة العين منها وكثير منها القليل المهنا

13) عباس إحسان : *تاريخ النقد الأدبي عند العرب* ، ص ١٤٢ – ١٤٤ .

14) ابن طباطبا : *عيار الشعر* ، ص ٢١ – ٢٢ .

15) ن.م ، ص ١٢٥ .

16) ن.م ، ص ٤٩ .

17) ن.م ، ص ١٥ .

18) ن.م ، ص ٢٢ – ٢٣ .

١٩) ن.م ، ص ١٢٩ .

٢٠) ن.م ، ص ١٢٥ .

٢١) الجرجاني عبدالقاهر : *أسرار البلاغة* ، ص ٢٥٠ .

٢٢) ن.م ، ص ٢٥٣ .

٢٣) خورشيد فاروق : *مع المازني* ، ص ٨٦ .

٢٤) ن.م ، ص ٨٣ .

٢٥) ن.م ، ص ٨٤ .

٢٦) المازني : *الشعر غاياته ووسائطه* ، ص ٥ .

٢٧) العقاد عباس : *مطالعات* ، ص ٤٢٢ .

٢٨) انظر : كفافي عطاء : *النزعة النفسية في منهج العقاد* ، ص ١٥٦ .

٢٩) شكري عبدالرحمن : *المجموعة الكاملة لأعمال شكري النثرية* ، ص ٥٨٦ .

٣٠) انظر الملاحظة – ٢٤ .

٣١) درويش محمود : صحيفة *فصل المقال* ، عدد ١٩٨٨/٥/٧ .

32) Iser : Interaction between Text and Reader : p. 106 - 109

٣٣) عصفور جابر : *مفهوم الشعر* ، ص ١٦٢ .

٣٤) نيوتن . ك : *نظرية الأدب ...*، ص ١٨٤ .

٣٥) ن.م ، ص ٢٤٢ .

٣٦) ن.م ، ص ٢٣٥ .

٣٧) النويهي : *قضية الشعر الجديد* ، ص ١٣٥ .

٣٨) اسماعيل عز الدين : *الشعر في إطار العصر الثوري* ، ص ٢٣ - ٢٤ .

٣٩) نحو أن الألفاظ الجنسية – مثلا – كان التصريح بها أمراً طبيعياً وعادياً في النصوص العباسية ، بينما نحن اليوم نفضل الإشارة والإيماءة ؛ وكذلك ألفاظ الفخر لا تجد لها محبذين في عصرنا إلا ما ندر .

٤٠) يبدو أن الألفة " يصعب ضبطها ، وقد ذكر الجاحظ " أن الكلمة إذا خرجت من القلب وقعت في القلب ، وإذا خرجت من اللسان لم تجاوز الآذان ". (الجاحظ : *البيان والتبيين* ، ج١ ، ص ٨٣ – ٨٤). وقد رأى عبدالقاهر الجرجاني أن مسائل الذوق – " أمور خفية ، ومعان روحانية أنت

لا تستطيع أن تنبه السامع لها وتحدث له علماً بها حتى يكون مهيئاً (مهيّأ) لإدراكها ، وتكون فيه طبيعة قابلة لها ، ويكون له ذوق وقريحة " – (الجرجاني عبدالقاهر : دلائل الإعجاز ، ص ٤٢٠).

٤١) قباني نزار : *مجلة الكرمل* (قبرص) ، عدد ٢٨ ، ص ١٩ .

٤٢) النويهي : *قضية الشعر الجديد* ، ص ٤١ .

٤٣) ن.م ، ص ١٣٤ .

٤٤) الواد حسين : *مناهج الدراسات الأدبية* ، ص ٧٢ .

45) Rosental, The New Poets,p. 22.



مصادر الدراسة ومراجعها :

ابن رشيد : *العمدة – في محاسن الشعر وآدابه* ، (ج١) مطبعة حجازي ، القاهرة – ١٩٣٤ .

ابن طباطبا : *عيار الشعر* ، دار الكتب العلمية ، بيروت – ١٩٨٢ .

ابن قتيبة : *الشعر والشعراء* (ج١) ، دار المعارف بمصر – ١٩٦٦ .

إسماعيل ، عز الدين : *الشعر في إطار العصر الثوري* ، القاهرة – ١٩٦٦ .

الأصفهاني ، أبو الفرج ، *الأغاني* ، (ج٥) ، مطبعة إجيون ، حيفا – د.ت .

الجاحظ : *البيان والتبيين* (ج١) ، – الطبعة الخامسة – مكتبة الخانجي – القاهرة ١٩٦٦ .

الجرجاني ، عبدالقاهر: *أسرار البلاغة* (تحقيق هـ . ريتر)، مطبعة وزارة المعارف، إستنبول – ١٩٥٤.

الجرجاني ، عبدالقاهر : *دلائل الإعجاز* ، دار المعرفة ، بيروت – ١٩٨١ .

حسان بن ثابت : *ديوان حسان* ، دار بيروت – ١٩٨٧ .

خورشيد ، فاروق : *مع المازني* ، (ط ٣) ، دار الهلال ، القاهرة – د.ت .

درويش محمود : " عن نزار قباني "، صحيفة *فصل المقال* عدد ١٩٩٨/٥/٧ .

سلدن ، رامان : *النظرية الأدبية المعاصرة* ، (ترجمة وتقديم جابر عصفور)، ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة – ١٩٩١ .

الشايب ، أحمد : *أصول النقد الأدبي* ، (ط٨) ، ، مكتبة النهضة ، القاهرة – ١٩٧٣ .

شكري ، عبدالرحمن : *المجموعة الكاملة لأعمال شكري النثرية* ، (تحقيق زكي كتانة) ، مكتبة النجاح ، نابلس – ١٩٨١ .

الصكر ، حاتم : *كتابة الذات* ، دار الشروق ، عمان – ١٩٩٤ .

عباس ، إحسان : *تاريخ النقد الأدبي عند العرب* ، دار الثقافة ، بيروت – ١٩٨١ .

عصفور ، جابر : *مفهوم الشعر* ، (ط ٣) ، دار الثقافة ، القاهرة – ١٩٧٨ .

العقاد ، عباس : *مطالعات* في الكتب والحياة ، دار الكتاب العربي ، بيروت – ١٩٦٦ .

العلاق ، جعفر : *الشعر والتلقي* ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان – ١٩٩٧ .

فاضل ، جهاد : *أسئلة الشعر* ، الدار العربية للكتاب ، (لا تفاصيل أخرى) .

كفافي عطاء : *النزعة النفسية في منهج العقاد النقدي* ، مطبعة هجر ، القاهرة – ١٩٨٧ .

المازني ، إبراهيم : *الشعر – غاياته ووسائطه* ، (ط٢) ، دار الفكر اللبناني ، بيروت – ١٩٩٠ .

المعداوي ، أنور : *كلمات في الأدب* ، المكتبة العصرية ، بيروت ١٩٩٦ .

النويهي ، محمد : *قضية الشعر الجديد* ، دار الفكر ومكتبة الخانجي – ١٩٧١ .

النويهي محمد : *محاضرات في عنصر الصدق في الأدب* ، معهد الدراسات العربية العالية ، القاهرة – ١٩٥٩ .

نيوتن ، ك : *نظرية الأدب في القرن العشرين* ، (ترجمة عيسى العاكوب) ، عين للدراسات والبحوث ، القاهرة – ١٩٩٦ .

الواد ، حسين : *مناهج الدراسات الأدبية* ، (ط ٤) ، منشورات عيون ، الدار البيضاء – ١٩٩٦ .

مجلات وصحف :

مجلة الكرمل (قبرص) ، عدد ٢٨ / ١٩٨٨ .

صحيفة فصل المقال (الناصرة) عدد ١٩٩٨/٥/٧ .

ISER, W : "Interaction Between Text and Reader " in : Susan Suleiman & Inge Grasman (ed) : The Reader in the Text Essays on Audience & Intrepretation (princeton : University Press - 1988) .

Rosental, M : The New Poets, Oxford University Press, New York - 1967.



بدر شاكر السياب

من منظور نفسي

زيد عبدالكريم جاويد

ومن أين للروح هذا البقاء ؟
فناءٌ ، فناءْ
سوى قصة قد تثيرُ السأم
يرددُها سامرٌ في الشتاء
" لقد خطَّ شعراً له من هباء
وكانت له زوجةٌ وابنُ عم
وطفلان ... لا ، لا ، نسيتُ ابنتان وطفلْ "
ويخبو لديه الضرَم
فيغفو على المسند السامرْ
•••••
أهذا هو الشاعر ؟
حديث ينيم الصحاب
إذا مات أو عاش فهو الألم
السياب ١٩٦٣/١/٥ بيروت
الديوان ٢٩٢



مقدمة

ليس من السهل أن يختار كاتب موضوعاً عن السياب وهو الذي نُشِرَ عنه أعداد هائلة من الدراسات والمقالات التي حللت أشعاره ومراحل شاعريته ، وقيل عنه الكثير . وقد لا أقدم شيئاً سوى أن تكون دراستي هذه اجتهاداً من خارج ميدان الشعر والأدب ، قد يكون فيه - إلى حد ما - نوع من التحرر من ذاتية الشاعر ، والناقد وإسقاطاته ، كمن فتح نافذة ليطل منها على عالم الشعر والأدب الفسيح الذي لا يجد المرء غنىً عنه في لحظات انتصار أو هزيمة في صراعه مع الذات . وإذ يرى الشعراء والأدباء في القصيدة ضالتهم التي يحللونها ويجزؤونها ويعيدون تركيبها واستيضاح المخفي منها خلف الأسطر أو

الكلمات فإن دراستي محاولة لقارئ يعيد تنظيم بعض الجوانب من عالم السياب الإنسان والشاعر من أجل دراسة نفسية لعبقريته وتأثير حرمانه من الأم في حياته وانعكاس معاناته على حالته الصحية .

فالسياب إنسان ولد وعاش كما يولد ويعيش الآخرون ، فهنالك الكثير ممن ماتت أمهاتهم في طفولتهم .. وهناك العديد من الدراسات التي حددت ورسمت ملامح شخصية الفرد المحروم من حنان الأم وعطفها في طفولته ، إلا أن الدراسات النفسية لا تحدد أو تتعامل مع الظواهر كما يتعامل الكيماوي لاختلاف العناصر التي يتعامل معها كل من عالم الكيمياء وعالم النفس ، فالأخير يتعامل مع كائن حي يتميز بالنمو والإدراك والتفكير والتعلم ، وهذا ما يجعل سلوكه قابلاً للتغير بحيث يصعب التنبؤ بحدوث ظاهرة سلوكية أو نمط استجابة محددة ليس لدى مجموعة أفراد فحسب وإنما لدى الفرد ذاته لمواقف متماثلة في فترات زمنية مختلفة . والدراسة الحالية تهتم بموضوع الإبداع وهل تصدُق الخصائص التي حددها علماء النفس في دراستهم للإبداع على السياب الشاعر ؟ إضافة إلى ذلك ، فإنها ستحاول الكشف عن تأثير المرأة في حياته وما إذا كان مرضه ناشئاً عن معاناته النفسية التي اتسمت بها حياته وهو يواجه الحرمان وشظف العيش ؟

السياب والإبداع

أفاض علماء النفس في دراسة الإبداع – Creative – حيث عرف بأنه " قدرة خاصة متميزة لحل المشكلة تمكن الأفراد من إنتاج أفكار أصيلة أو منتجات تتميز بأنها تكيفية وتامة التكوين " (دافيدوف ١٩٨٨ ، ٥٧٧). أو هو الوحدة المتكاملة لمجموعة العوامل الذاتية والموضوعية

التي تقود إلى تحقيق إنتاج جديد وأصيل وذي قيمة من قبل الفرد أو الجماعة (روشكا ، ١٩٨٩) وقد ميز روشكا أيضاً بين الإبداع العام والإبداع المحدود حيث اعتبر الأول إيجاد حلول جديدة للأفكار والمشكلات والمناهج بينما يتمثل النوع الثاني بالنشاط أو العملية التي تؤدي إلى إنتاج يتصف بالجدة والأصالة والقيمة من أجل المجتمع . وقد اقترح " نويل " وجماعته بأن التفكير المبدع ما هو إلا أحد أشكال سلوك الفرد في مواجهة وحل المشكلات ، فهو أرقى أشكال السلوك ، وعليه فإنهم يعتقدون بأن الإبداع يتجلى بوضوح لدى الفرد إذا ما اتصف بواحدة أو أكثر من الشروط الآتية :

١. أن يكون نتاج تفكيره جديداً وذا قيمة للفرد أو لمجتمعه أو للثقافة بصورة عامة .
٢. أن تكون لديه قدرة واضحة على التفكير الافتراقي الذي ينفي أو يغير الأفكار المقبولة في الثقافة السائدة .
٣. أن يكون تفكيره ذا قدرة عالية لتحقيق هدف معين على أن يتضمن هذا التفكير دافعية ومثابرة واستمرارية عالية تتضح في مسار عمل الفرد بشكل متقطع أو مستمر .

إن الارتباط بين الإبداع والذكاء غالباً ما يكون بالمعدلات المتوسطة وحتى الحالات التي يكون فيها الفرد ذا نسبة ذكاء عالية جداً فهو لا يكون مبدعاً ، فالذكاء درجة نسبية تتفاوت لدى الفرد ذاته من مرحلة عمرية إلى أخرى إلا أن زيادتها الكمية عن المتوسط في إحدى مراحل النمو لا تعني أن ذلك الفرد قد أصبح مبدعاً ، كما أن قلة هذه النسبة أو زيادتها في أي مرحلة من المراحل عما ستكون عليه في مرحلة النضج لا تجعل الطفل عبقرياً إلا بالقياس إلى نفسه فقط أو إلى

الفئة العمرية التي ينتمي إليها . وقد اعتمد العلماء في دراسة الإبداع على تشخيصهم للمبدعين اعتمادا على مقارنتهم وتحديد مواقفهم النسبية إلى جميع الآخرين في المجتمع ، وهذا يعني أن الإبداع لا يمكن الكشف عنه قبل مرحلة متأخرة من حياة الأفراد . إلا أننا نستطيع تحديد بعض الاستثناءات لحالات فردية ظهرت مواهبهم وابتكاراتهم في سن مبكرة نسبيا كما هو الحال مع " موزارت " الذي برزت عبقريته منذ طفولته .

حدد دي بون (De Bone) نوعين من التفكير هما التقاربي أو النمطي (Fontana 1978) (Convergent Thinking) ويمثله الذكاء المقاس الذي يعتمد على قدرات للتفكير بطرائق تقليدية توصل الأفراد إلى حل واحد صحيح لكل المشكلات . أما النوع الثاني من التفكير فهو التفكير التباعدي أو الافتراقي (Divergent Thinking) الذي ينحرف عن الأنماط التقليدية المألوفة والذي يؤدي إلى أكثر من حل واحد للمشكلة الواحدة وهذا النوع من التفكير يدل على التفكير الإبداعي أو الابتكاري الذي يتميز به المبدعون في أي مجال من مجالات المعرفة .

لقد حدد جيلفورد (Guilford, 1949) ثلاثة عناصر أساسية للإبداع هي :

١ - الأصالة : حيث تتضح في الميل إلى التجديد ويشعر الفرد من خلالها بالراحة بعد تصديه للموضوع وتقديمه للجديد . وهذا أمر يتعلق - كما يبدو - بالحالة المزاجية والوجدانية للفرد .

٢ - الطلاقة : وهي قدرة الفرد في استدعاء أكبر عدد من الأفكار والتخيلات أو الألفاظ المتعلقة بموضوع أو مشكلة معينة .

٣ - المرونة : وهي تتمثل في قدرة الفرد على تغيير موقفه أو رأيه من الزاوية التي ينظر فيها إلى الموضوع أو المشكلة ، بعد عجزه

عن الوصول إلى الحل من تلك الزاوية . وهذه أيضاً قدرة متخصصة تختلف من فرد إلى آخر .

وفسر فرويد الإبداع وفق آليات (الأنا) التي نستخدمها للتخفيف أو التخلص من الكبت والصراع بين متطلبات (الهو) الفطرية وبين سلطة (الأنا الأعلى) التي تعتبر التمثيل الأخلاقي لقيم المجتمع وعاداته وقوانينه المختلفة . أو بكلمة أخرى فهي الضمير (Conscience)، والأنا المثالية التي تبدو في ما تطمح الشخصية أن تكونه ، لذلك فإن الفرد يستخدم أساليب مختلفة لإشباع الدافع الجسدي الذي يتعرض لعمليات قمع وكبت منذ أيام الطفولة المبكرة وحتى مراحل متقدمة من حياته ، وإذ تتعدد هذه الأساليب وتختلف تبعاً لطبيعة الضغوط وحجم الصراع والإحباط الذي يواجهه الفرد فإننا نجد أن التعويض (Componsation) والتسامي (Sublimation) يهدفان إلى إعادة التوازن النفسي للأنا وملاءمتها مع الواقع الذي يعيشه الفرد . والذي يعنينا في هذه الدراسة هو التسامي الذي يعتقد فرويد بأن المحرك الأساسي لبناء الحضارة الإنسانية وما ظهر من إبداعات ثقافية وإنجازات علمية خلاقة .

لقد أشار فرويد إلى أن الفن - في الأساس ما هو إلا تحويل للاشعور . إلا أنه يلاحظ أيضاً بأن للتنظيم النفسي للعملية الإبداعية درجات من المرونة بالقياس إلى الضغوط المكبوتة وإلا فإن أية آلية من الآليات الدفاعية سواء أكانت التسامي نفسها أو غيرها لا تستطيع تحرير الطاقة التي يقيدها الكبت لتخرجها من اللاوعي إلى الوعي ، ولذلك فهو يرى في دراسته " لدافنشي " بأن الفنان أو المبدع يعرف كيف يجد الوسيلة للعودة إلى الوعي أو قد يكون نمطاً عبقرية ذلك المبدع إن كان في قدرته تحييد ذلك المكبوت والتعامل معه بما لا يؤدي إلى تحطيم كينونة الفرد وانهيار شخصيته ولذلك فإن فرويد يشير إلى أن المبدع

والفنان إنسان يتخلى عن الواقع لأنه لا يستطيع أن ينسجم معه تحت ضغوط الإرضاء الغريزي ، ويلجأ بعد تخليه إلى عالم الخيال حيث سيسمح له ذلك اللجوء بتحرير رغباته الجسدية الطموحة (بالنسبة لغرائز اللهو). كما أنه يختلف عن الآخرين في كونه يمتلك القدرة على العودة إلى عالم الواقع إلا أن مواهبه وقدراته الشخصية تجعله قادراً على صياغة خيالاته بنوع جديد من (الواقع) الذي سيعجب الآخرين لا لكونه التمثيل الحقيقي لما لديهم من صراعات أو عمليات لاشعورية وإنما لكونه يمثل " تأملاً ذا قيمة في الحياة الواقعية " (شنايدر ، ١٩٨٤، ٨٩) وهذا ما يضفي على العمل الإبداعي قيمته . ويشير إسماعيل (المصدر السابق) إلى أن النتاج الذي يقدمه المبدع يقيمه الآخرون ، فالفرد لا يعرف ما إذا كان مبدعاً أم لا إلا من خلال الآخرين الذين سيصفون عمله بالإبداع أو بوصف آخر ، ويشير إلى أن " شيئاً غريباً يصادفنا في هذا الإنتاج فيجعلنا نخلع عليه هذه الصفة ، وهذا الشيء يتمثل في منطق المبدع الذي لم نألفه في حياتنا اليومية لذلك نطلق عليه صفة العبقرية أو الإبداع " (ص ٤) ثم يستنتج بأن العمل الفني تدفع إليه أسباب هي نفسها التي تدفع إلى الحلم كما أن ما يحققه من الرغبات المكبوتة في اللاشعور هو نفسه ما يحققه الحلم أيضاً . ولهذا فإن " شنايدر " يستنتج بأن الفن لا يصبح كذلك ما لم يرفد المجتمع بالطمأنينة (السحرية) كما كان يفعل مع الشعوب البدائية ، والفنان الأصيل هو من استطاع بذل حياته باستمرار من أجل التعبير الجميل الثابت عن حقيقة شخصيته في صلتها بعالمه (شنايدر ، المصدر نفسه).

لقد أشار " غوتة " في حديث له بكتاب " الشعر والصدق " إلى أنه قد ظهر لديه ميل لم ينحرف عنه طيلة حياته تجلى في تحويل ما سبب له فرحاً أو ألما أو ما شغله إلى صورة أو قصيدة من أجل تسوية الأمور مع نفسه وتصحيح مفاهيمه عن العالم الخارجي وتهدئة روحه... ويقول

غوتة أيضاً " ربما لم يكن أحد غيري بحاجة إلى هذه الموهبة أكثر مني . ذلك أن طبيعتي كانت تدفع بي على الدوام من هذا التطرف إلى ذاك . وإذن ، إن ما تبين مني لم يكن سوى أجزاء مبعثرة من اعتراف عظيم يغامر هذا الكتاب الصغير لمحاولة تكملته ".

وبناء على ما تقدم فإن (غوتة) قد أكد بأنه كتب أفضل قصصه خلال فترة نوم حالمة غريبة يقارنها بحالة النائم خلال سيره ، فهو بين إدراكه لذاته وعدم إدراكه بين الإحساس بالواقع واللاإحساس ، بين وعيه بشخصيته ولا وعيه وقد كتب أفضل ما كتب . ونجد مثل هذا أيضاً فيما أشار له العالم (سيرل بيرت) عن (هوسمان) واعتقاده بأن الإنتاج الشعري عملية لا يصرف فيها الشاعر إلا قليلاً من الانتباه والتركيز الذي لا يقل عما يصرفه في حالات الغفلة اللاإرادية (Burt, 1945, 273).

يمكن إذاً أن نصل إلى استنتاج بأن عملية التعويض عملية عامة وشائعة بين الناس يمارسونها عندما يواجهون إحباطاً أو صراعاً إلا أن التسامي عملية خاصة لا يتداولها الكل . فهي عندما تكون الأداة العظيمة لارتقاء وتقدم الحضارة الإنسانية لابد أن تكون محدودة ومحصورة على أولئك الذين يمتلكون قدرات إبداعية وابتكارية . وإذا ما عدنا إلى ميدان هذه الدراسة نجد أن السياب لم يكن فريداً في ظروفه التي عاشها فهو لم يكن الوحيد من أبناء (١٩٢٦) الذين ماتت أمهاتهم وهم في سن الرابعة ، ولم يكن الوحيد الذي تزوج أبوه بزوجة ثانية ، ولم يكن الوحيد الذي ماتت جدته وهو يافع . إلا أنه كان الوحيد من بين مئات التلاميذ - الذي حمله المعلم وهو في حداثة سنه ، ونحن ندرك القيمة الاجتماعية العظيمة التي كان يحتلها المعلم آنذاك - حمله لكي يلقي قصيدته .

لقد أكدت الدراسات والبحوث في مجالات علم النفس المختلفة بأن النمو يسير بمعدلات ونسب محددة تختلف من مرحلة نمو إلى أخرى

أو من سنة إلى أخرى وقد قيس النمو اللغوي للفرد عبر سنوات حياته منذ ميلاده ، كما قيس العمر العقلي والطول والوزن ونسب أعضاء الجسد إلى بعضها حتى أصبح من المؤكد أن الطفل يستخدم ثلاث كلمات في عامه الأول يزداد عددها إلى (١٩) كلمة في عمر (١٥) شهر ثم (٢٢) كلمة في عمر (١٨ شهر) حتى تصل إلى (٢٧٢) كلمة في عمر سنتين ، وتستمر زيادة المفردات التي يتعلمها الفرد ويستخدمها إذ تتأثر بقدرات الطفل العقلية (مردان ١٩٩٠). والكلمات التي يستخدمها الفرد طفلاً كان أم راشداً لابد أن تكون من تلك المفردات التي يشيع استخدامها في بيئته ، ونحن نعرف بيئة الريف العراقي والقرية العراقية حيث كان بدر ومدرسته ، حيث جيكور القرية ، والبقيع فيها ونقرأ من رسائله آنذاك ما نخاله كتابة أديب إلا أن تاريخ الرسائل يكشف لنا بأنها رسائل فتى في بدايات سن المراهقة ، وليس هذا فحسب ، إنما نجد تلك الرسالة التي كتبها في ١٩٤٢/٥/٢٦ تبتدىء بأحد عشر بيتاً تجعلنا أمام أحد افتراضين ، أولهما أن تلك الرسائل ملفقة وهذا افتراض مرفوض بصورة أكيدة لكون مناهج المرحلة الإبتدائية في ذلك الوقت كانت تعتمد على " الترويض العقلي " والتأكيد على الجانب المعرفي أكثر من تأكيدها على الأهداف التربوية ، فكانت تلك المناهج مليئة بالمعلومات ومهيأة بصورة تزود الفرد بالمعلومات والمهارات الأساسية ليمارس دوراً اجتماعياً وسياسياً بعد حصوله على الشهادة الإبتدائية ، وهناك شخصيات برزت في ذلك الوقت على المستوى السياسي والاجتماعي لم يحصلوا على أكثر من شهادة المرحلة الإبتدائية آنذاك .

أما الافتراض الثاني فهو أن السياب مبدع بما كتبه من أشعار وما تبدّى عنه من أسلوب في صياغة الرسائل وسياقاتها وهو فتى في أواسط العشرة الثانية من العمر ، فهو قد حفظ في ذاكرته كل ما سمعه من حكايات وقصص استطاع أن يوظفها في قصائده بصور وصيغ تتجلى من

خلالها إبداعاته الخلاقة التي تكشف عن قدراته في توظيف الحكاية بهدف إعطاء شعره صلة عميقة بالتراثين العربي والإنساني فيكتب عن حكايات الجنيات وقمر الزمان :

" يدندن القصاص : " يحكى أن جنيه .. "

فيرتجف الشيوخ ويصمت الأطفال في دهش وإخلادِ

كأن زئير آلاف الأسود يرن في واد

وقد ظلوا حيارى فيه ، ثم ترن أغنية :

" أتى قمر الزمان ..." ودندن القصاص " جنيه " (الديوان ٢٧٩)

كما تتجلى إبداعاته من خلال هذا الحس الصادق والتوقع بما ستكون عليه معاناته إذ يقول في (عكاز في الجحيم) على لسان امرأة مرت منتصف الليل على داره :

" أو تهتف ... مرت في منتصف الليل على داري :

بيت المشلول هنا ، أمسى لا يملك أكلاً أو شرباً

ويرمون غداً بنتيه وزوجته دربا

وفتاه الطفل إذا لم يدفع متراكم إيجار " (٦٩٣)

لقد حدث فعلاً ما تنبأ به السياب فعندما توقفت السيارة التي تحمل جثمانه بباب الدار التي كان يسكنها مساء يوم ١٩٦٤/١٢/٢٤ كانت الزوجة والصغار يلملمون أمتعتهم حيث أمرتهم مديرية الموانىء بتخلية الدار في ذلك اليوم نفسه الذي توقف فيه نبضه .

كتب السياب الشعر وهو في المرحلة الإبتدائية . وفي العشرين من عمره كتب أول قصيدة له في الشعر الحر " هل كان حباً " والتي

نشرها في ديوانه (أساطير) وذيلها بتاريخ ١٩٤٦/١١/٢٩ وهذا دليل آخر على إبداعه . لقد ذكر الأستاذ ناجي علوش بأن الدكتور لويس عوض وباكثير قد كتبا الشعر الحر أيضاً حيث ترجم باكثير إحدى مسرحيات شكسبير وأصدر عوض مجموعته الشعرية بعد كتابة بدر لقصيدته تلك التي يرجع إليها تاريخ كتابته للشعر الحر ويقول علوش في ذلك :

" وكان كل شاعر من هؤلاء ذا تجربة وله من الإمكانيات ما لبدر أو بعض ما لبدر وخلال الشوط الطويل تكون هؤلاء الشعراء ، ونضجت تجربة " الشعر الحر "، كان كل واحد منهم يأخذ النهر منمياً طاقاته وإمكانياته وإن كان كل منهم يحتفظ بمصادر طاقته الخاصة . ولكن كل واحد منهم كان يحاول اللحاق ببدر ، ويتأثر به بشكل أو بآخر " (علوش ١٩٧١)

إن كتابة الشعر الحر تعد إبداعاً جديداً تجعل روادها مبدعين وخارجين عن القصيدة التقليدية التي أصبحت متطلبات الحياة ومؤثراتها المختلفة لا تنسجم معها كما هو الحال مع زمن المعلقات والحياة اليومية التي يعيشها العربي آنذاك ، يضاف إلى ذلك استخدامه للصور الشعرية الواسعة والمترابطة ذات الجوانب المتعددة حيث أدركت حواسه الكثير من الأشياء المادية التي ساعدت حساسيته الفريدة من توظيفها بقصائده فهي غالباً " صوراً أصيلة في جدتها واستعمالاتها التمثيلية أو الرمزية وتحفظ للشعر حيويته ببساطتها الأخاذة حيناً ، وقدرته على صدم القارىء ومفاجأته حيناً آخر وبتدفقها في كل الأحوال" (بلاطه ، ١٩٧١ ، ١٣) وهذا ما لا يستطيع غير المبدع توظيفه وإبداعه .

لقد عبر توفيق الحكيم عن موقف مماثل حين قال " إنك تعلم من غير شك أن لي منطقاً خاصاً يشط بي عما اعتاده الناس ، فإذا أنا

في واد والناس في واد ينظرون إلي ويقولون إما أنه أبله وإما أنه فطن" (الحكيم، ١٩٥٥ ، ١٧).

ومما يؤكد إبداعية السياب أيضاً ما يذكر عن اهتمام معلميه وتشجيعهم له وخاصة في موهبته الشعرية فالتربية الحقة هي التي تقود إلى الإبداع ، وتربية الإبداع تبدو ممكنة من وجهة نظر النفس إذ يمكن تربية إبداع الأفراد العاديين من وجهة نظر عقلية حيث ظهرت أدلة عديدة على أن أي شخص متوسط الذكاء يمكن تطوير الإبداع لديه بدرجات قليلة أو كثيرة في الاتجاه المناسب وخاصة في مرحلة المراهقة عندما تبدأ استعدادات الفرد واهتماماته بالظهور والتمايز (روشكا ، ١٩٨٩ ، ٢٠٧)، وعلى ما يبدو من رسائل السياب فإن الأستاذ (إمام) يرتبط معه بعلاقة تربوية وثيقة قد تكون بسبب رعايته له واهتمامه به (السامرائي ، ١٩٧٥ ، ١٠).

يعتقد روجرز بأن الإبداع يمثل إنتاجاً جديداً ناتجاً عن تفاعل الفرد ومادة الخبرة حيث نكتشف في العمل الإبداعي طابع الفرد المتميز في إنتاجه . فالإبداع ليس الفرد نفسه ولا هو مادة الواقع وإنما هو هذا التفاعل بين الفرد والواقع . كما ينظر (فروم) إلى الإبداع على أنه ناتج عن التفاعل بين الفرد وبيئته بما فيها من صراعات ومؤثرات وتفاعلات مستمرة (فرج ، ١٩٨٣ ، ٣٤). ويعتقد الأستاذ مصطفى سويف بأن مقارنة بين الشاعر وغيره تبين أن الشاعر ينظر الأشياء بوصفها تعبيرات بينما ينظر الرياضي إلى الأشياء بوصفها أطراف علاقات عددية وكمية بينما ينظر عالم الطبيعيات إلى الأشياء نفسها ليركز انتباهه في خصائصها الفيزيقية . فالشاعر أكثر تحسساً للجوانب التي تؤثر في الوجدان والعواطف وهو يتعامل بصياغة يفهمها الرياضي وعالم الطبيعيات ويفهمها المراهق والذهاني من خلال ما يصيغه للشيء أو

للحدث بمفردات لاشك في أن جميع هؤلاء قد استخدموها . ولنضرب مثلاً عن حب الوطن ، إنه يجعل الكل يعمل وتنتج إلا أن هذا الإنتاج يختلف من فرد لآخر تبعاً لظروف الأفراد وقدراتهم فالرياضي يسعى في ميدانه للتعامل مع الأعداد والكميات لإنتاج صيغ جديدة ، تفيد بشكل أو بآخر ميدان تخصصه ، والمراهق الذي ينطلق من فوراته الوجدانية وسخطه على ذاته أو ذات الجماعة كمحاولة للتحرر من سلطة الأسرة قد يتخذ أسلوب التحدي وسيلة للتعبير عن أحاسيسه ، والذهاني قد يلجأ إلى سلوك هروبي يستبدل فيه الواقع استبدالاً تاماً بواقع نفسي جديد يرتبط به وحده دون سواه فيعيش في نطاق نظام هذائي مستقل يحقق فيه ذاته ويتجه بها نحو الاستقرار المنشود أما المبدع فإنه لا يتجه إلى التحطيم والإزاحة وإنما يتجه إلى التعبير والتعديل للواقع الذي يعيش فيه فيقدم صوراً شعرية وقصصية يفهمها الآخرون - الرياضي وعالم الطبيعيات والذهاني - أما الشاعر المبدع فإنه يظل أكثر قدرة من أي مبدع آخر في تعامله مع متطلبات الواقع لأنه يقدم صيغاً جديدة تؤثر في كل الذين يقرؤون شعره أو يسمعونه ويفهمونه لأنه يقدم صوراً حسية يستطيع أن يدركها الآخرون ويستوعبوها أسوياء كانوا أم مبدعين وفي اختصاصات مختلفة . الشاعر المبدع إذن يقول ما يفهمه الكل بلا استثناء ويقدم فناً يستطيع كل متلق له أن يتفاعل مع صوره وأحاسيسه التي تستدعيها تلك الصور . لقد قدم السياب في قصيدة (غريب على الخليج) مثلاً صورة حسية يستطيع الكل أن يتفاعل معها ويحسها ماداموا من أبناء هذه الأرض الذين لها ينتمون وعليها يعيشون وبها يموتون ومنها يبعثون .

" إني لأعجب كيف يمكن أن يخون الخائنون

أيخون إنسان بلاده ؟

إن خان معنى أن يكون ، فكيف يمكن أن يكون ؟

الشمس أجمل في بلادي من سواها ، والظلام

حتى الظلام هناك أجمل فهو يحتضن العراق " (الديوان ٣٢٠)

ومن أبرز سمات الإبداع الأساسية بالإضافة إلى ما تقدم الحساسية المرهفة التي تتمثل في قدرة الفرد على رؤية الكثير من المشكلات في الموقف الذي قد لا يرى فيه شخص آخر أية مشكلة . إن هذا القدر من المشكلات التي يراها المبدع ويحس بها تتحداه للوصول إلى التفسيرات أو الاستنتاجات الجديدة التي تعالجها (Guilford 1959) وكدليل على ذلك نقتبس من رسالة للسياب في ١٩٥٤/٦/١٩ موجهة إلى الدكتور سهيل إدريس ما يأتي :

" اقترح بعض حاملي تلك اللافتات أن يؤيد الأدباء العراقيون الجبهة الوطنية التي تألفت هنا أخيراً . والحق أن هذا عمل مجيد، بل إنه واجب من واجبات الأديب . وكتب بعضهم نص تلك العريضة ، وقد جاء فيها تأييد كل منهاج الجبهة الوطنية ماعدا فقرتين تعمد الكاتب إهمالها : قضية فلسطين ، وقضية المغرب العربي . وقد رفضنا أن نوقع ما لم تدخل هاتان القضيتان الحيويتان على نص العريضة ويؤكَّد على أهميتها، ورفضوا هم بدورهم اقتراحنا هذا " (السامرائي ، ١٩٧٥ ، ٦٣) ثم يتساءل في الصفحة نفسها احتجاجاً على ما يبدو أنه مطروح بعكس سؤاله " أيجب أن يكون الأديب (عالمياً) قبل أن يكون وطنياً ، أم إنه يجب أن يبدأ بوطنه وأمته ويفضي من خلالها إلى الإنسانية الواسعة " ص (٦٣) ويتحسس قضايا الوطن فيكتب عن تونس والجزائر والسويس في قصيدة المخبر :

" لم يقرأون : لأن تونس تستفيق على النضال

ولأن ثوار الجزائر ينسجون من الرمال

ومن العواصف والسيول ومن لهاث الجائعين

كفن الطغاة ، ومازال قذائف المتطوعين

يصفرن في غسق القتال " (الديوان ، ص ٣٣٩)

ويكتب في قصيدة " قافلة الضياع "

" فاجتاحه الطوفان : حتى ليس ينزف منه جنب أو جبين

إلا دجى كالطين تبنى منه دور اللاجئين

النار تركض كالخيول وراءنا . أهم المغول

على ظهور الصافنات ؟ وهل سألت الغابرين

أروضوا أمس الخيول

أم نحن بدء الناس : كل تراثنا أنصاب طين " (الديوان ٣٧١)

وفي رسالة إلى سهيل إدريس في ١٩٥٤/٦/١٩ يقول "ونحن نريد أن ينتصر الشعب العربي نفسه ، وأن يحرر نفسه بسواعد أبنائه ". فالإبداع إذا ليس محصلة ظروف يعانيها الفرد أو أحداث يجتازها وإنما هو نتيجة نهائية للتفاعل بين الفرد وبيئته حيث تتفاعل خصائص شخصيته وقدراته العقلية وطبيعته الإدراكية على صياغة جديدة متفردة ليقدم من خلالها إنتاجا فريدا . وهذا هو السياب مبدعا ورائدا حيث امتزجت معاناته ومعاناة أمته وهموم الجياع من شعبه وهو منهم لينسج منها صورا رائعة يتفاعل معها وجدان الناس على اختلاف قدراتهم وميولهم وتخصصاتهم .

لقد أشار ناجي علوش إلى أن كلمة بدر قد انبثقت من نفس الشاعر المعطاء الذي كان هدفه ومسعاه يتجهان به إلى أن يكون شاعرا

فحسب ، لا أن يكون شاعرا وناقدا مفكرا في الوقت ذاته ، لذلك كانت قصائده على خلاف قصائد الشعر الحديث لا تكشف عن صناعتها على الرغم من أصالتها فهي تنساب بعفوية إلى أعماق الذات وهي تلامس الوجدان وتحركه فتجد أن قصيدته حية زاخرة بالمعاني والحركة الدافقة والصور الفنية الغنية برمز الأسطورة وبقدرتها على التعبير عن ذات الشاعر ووعيه لما هو فيه وما يحدث من حوله .

السياب والمرأة

عسير أن أكتب عن السياب والمرأة ، فالإسقاطات كثيرة والتقنيات التي تستخدمها - الأنا - كثيرة أيضا ، ووقائع الأحداث وخصوصيات الظواهر النفسية للأفراد تفسر عادة ضمن تلك الوقائع والخبرات التي يمر بها الإنسان . فالسياب الذي توفيت أمه وهو ابن أربع سنوات وتزوج أبوه قد أثرت هاتان الحادثتان في حياته بشكل حاد ومستمر وانعكستا على أوضاعه النفسية على شكل معاناة مستمرة في حرمان عاطفي تحول فيما بعد إلى أعراض مرضية ظل يعاني منها حتى انهارت قدراته الجسدية ووصل الداء إلى عظامه فرقت وتكسرت . فما توقفت معاناته قبل توقف نبضه بعد ظهر الرابع والعشرين من كانون الأول عام ١٩٦٤ .

درس علماء النفس الحرمان من الأم بسبب غيابها المؤقت أو الدائم بإفاضة وأظهرت نتائج دراساتهم بأن الفترة المحصورة بين (٦ أشهر) و(٤) سنوات من العمر تعد فترة حرجة في تكوين العلاقات الاجتماعية لدى الطفل . فالذين يحرمون من أمهاتهم أو يفصلون عنها خلال تلك الفترة يظهرون استجابات إنفعالية حادة ثم يميلون إلى عدم

اختيار شخص معين ليكون ملاذا لهم يمنحهم العطف والحنان . وقد ظهر أن استمرار هذا الحرمان يؤدي إلى انحراف الفرد وظهور اضطرابات سلوكية ذات علاقة بالحرمان من الأمومة خلال هذه الفترة الحرجة بالتحديد وبخاصة عند عدم توفر أم بديلة تعوض عن الأم بعض حنانها (الفخري وآخرون ، ١٩٨١). لقد اعتبرت الدراسات الطفل محروما من أمه حتى إذا كان يعيش مع أسرته أو حتى إذا كانت أمه أو بديلتها موجودة إلا أنها لا تمنحه العناية الودية التي يحتاجها هو وأقرانه وقد ميز الباحثون نوعين من آثار الحرمان أحدهما قريبة المدى حيث تكون الإستجابات الصادرة عن الطفل فيها سريعة ومباشرة وقد تظهر الآثار خلال أشهر قليلة ، أما الآثار بعيدة المدى فهي ما يظهر على سلوك الطفل أو الراشد المحروم بعد سنوات طويلة من حدوثه . وقد وصف الباحثون الآثار القريبة المدى في كونها تتجلى بما يأتي :

١. الحزن والبكاء المستمر الذي يطغى على سلوك المحروم .

٢. الشعور بالتعاسة .

٣. القناعة وفقدان الإهتمام بالآخرين .

٤. اللامبالاة وعدم الإهتمام بالآخرين .

وأكدت العديد من الدراسات بأن هذه الآثار تظهر لدى الأطفال الذين يتعرضون للحرمان الأمومي حتى السنة الرابعة من عمرهم كما أكدت الدراسات أيضا أن هناك آثارا بعيدة المدى يعاني منها الأفراد أنفسهم أهمها إصابة الطفل اليتيم بالكآبة إذ يبدو عليه السأم والسقم وفقدان الفرح واللذة وتتضح لديه الإصابة ببعض الأمراض النفسجسمية (السايكوسوماتية).

إن فقدان السياب لأمه قد أثر في حياته بصورة شاملة حيث

نستطيع أن نلاحظ مسحة الألم والحزن التي تبدو واضحة في رسائله أو في أشعاره ثم تحول تلك المشاعر بالحرمان إلى عقدة جعلته يسعى للتعويض عنها من خلال حكايات حبه الكثيرة التي ترك لنا أشعارا حولها .. ويبدو إحساسه بذلك الحرمان في رسالته إلى خالد الشواف في ١٩٤٢/١١/٢٣ :

" حرمت عاطفة الأمومة وأنا ابن أربع ، ولكنني لم أحرم من صدر يضمني ويحنو علي ولكنني لم أحرم من جدتي .. ومرت السنون وأنا أهفو إلى الحب ، ولكنني لم أنل منه شيئا ولم أعرفه ، وما حاجتي إلى الحب مادام هناك قلب لجدتي يخفق بحبي . أفيرضى الزمن العاتي.. أيرضى ... أن تموت جدتي .. أواخر هذا الصيف فحرمت بذلك آخر قلب يخفق بحبي ويحنو علي .. أشقى من ضمت الأرض ". (السامرائي ، ١٩٧٥ ، ١١).

لقد أشار فرويد إلى أن الفرد الذي كان في طفولته يحب أمه حبا شديدا ثم نسي ذلك فهو قد يفتش طوال حياته عن المرأة التي سيكون بمقدوره أن يسلم إليها أمره ، والتي ... سترعاه . وهذا ما يمثل ردود الفعل إزاء الصدمات النفسية التي يمر بها الفرد (فرويد ، ١٩٧٣ ، ١٢٦) والسياب قد تعرض لصدمة نفسية ظل يتذكرها بشكل أو بآخر تلك هي وفاة أمه التي نجد لها إشارات عديدة في كتاباته وأشعاره ، كما أن زواج أبيه بامرأة أخرى لابد أن يكون قد أسهم في حدوث صدمات نفسية بسبب ما يكون قد واجهه وتجسد لديه من معاناة وحرمان بسبب تلك الزوجة وهذه الصدمات الناتجة عن زواج الأب لابد أن تكون قد تعرضت إلى الكبت باعتبارها ردود أفعال دفاعية حيث تبدأ تأثيراتها بما تتركه في تكوين مزاج الشاعر وطباعه فيما بعد لذلك كان يبحث عن أم بعد أن ماتت أمه وهو ابن أربع سنوات :

"أناديك ، لو تسمعين النداء

وأدعوك . أدعوك ؟ ياللجنون

إذا رن في مسمعيك الغداة

من المهد صوت الرضيع الحنون " (الديوان ص ١٨)

أحب لبيبة التي أسماها (لباب) وهي تكبره بسبع سنوات وقد أخبره أصدقاؤه بأنها قد جربت الحب لمرات عديدة إلا أنه ظل متعلقا بحبها (مستشعرا بقرارة نفسه ، أنها بمثابة الأم الذي افتقدها وهي في عمر لبيبة نفسه التي تكبره بسبع سنوات وكتب لها قصائد إلا أنها لم تطلع عليها إلا بعد سنوات عديدة من تخرجها " (توفيق ، ١٩٧١) ويعود بعد سنوات ليكتب عنها :

" وتلك لأنها في العمر أكبر أم لأن الحسن أغراها

بأني غير كفء خلفتني كلما شرب الندى ورق "

إن حبه للبيبة يكشف عن حاجته النفسية اللاشعورية للتعويض عن حنان الأم وإحساسه بالحرمان منها فهي لها من العمر ثلاث وعشرون عاما هي نفس الأعوام التي عاشتها أمه حيث ماتت وعمرها ثلاث وعشرون عاما أيضا . وقد تركته وإحساس حاد باليتم والفقد والغياب يطغى على حياته إذ كان يصحو من أحلام نومه في لياليه باكيا يبحث عنها في زوايا الدار إلا أنه يعود بخيبته إلى النوم ثانية .

" أماه ليتك ترجعين

شبحا . وكيف أخاف منه وما أمحت رغم السنين

قسمات وجهك من خيالي

أين أنت ؟ أتسمعين " (الديوان ٦١٧)

وأحب وفيقة التي أطلق عليها اسم " هند " في قصائده الأولى فهي ابنة القرية وهي حبه الأول (توفيق ، المصدر نفسه ص ٤٩) ويكتب لها قصائد وكأنه يبحث من خلالها عن آلام جديدة وهموم يضيفها لما عنده ، وما أكثرها :

" أميرتي الغالية

لقد طال منذ الشتاء انتظاري

ففيم التأني وفيم الصدود

وهيهات أن ترجعي من سفار

وهل ميت من سفار يعود " (الديوان ١٢٤)

وأحب هيلة القروية الراعية التي أسماها هالة وهويل كما أحب آسية ابنة الجلبي وديزي الأمير التي أسماها الأقحوانة وأحب أليس التي أطلق عليها كنية الهوى البكر كما أحب ليلى الممرضة التي كانت تشرف على علاجه في بيروت ، والشاعرة لميعة عباس عمارة والأديبة البلجيكية (لوك نوران) التي كانت تهديه باقات من القرنفل في صباح كل يوم (توفيق ، ١٩٧٩) وقد كتب عنها : " وافتقدها - بصراحة أكثر .. أعني (لوك) شاعرتي .. صديقتي .. أميرة خيالي وشعري الذي أعيش فيه " (السامرائي ، المصدر السابق ، ١٥٨).

إن حرمان السياب من حنان الأم ومعاناته من ذلك الحرمان قد لون حياته بصبغة قد تبدو للبعض بأنها - الدونجوانية - أو الرغبة في مطاردة النساء كما يفعل بعض الشباب ، إلا أن المرأة عند السياب لا تعني عنوان الجمال ورمز الخصب والتجدد والدفء فهي إلى جانب ذلك كله الأم التي ظل يبحث عمن يعوضه عن حبها وحنانها فكان الحرمان من الأم وراء كل قصة حب كتب عنها أو عاشها أو نسجها خياله لذلك ،

فليس غريبا أن نجده يقع في حب كل من تبسم له أو تحدثه أو تستعير ديوانه . إنه لم يفرق في حبه بين غنية أو فقيرة ريفية أو حضرية ، عربية أو أجنبية ، كبيرة أو صغيرة لأنها بجميع الصفات والخصائص التي تمتلكها تمثل صورة الأم ورمزها ، التي ظل يبحث عن حبها وحنانها دون جدوى حتى انتقل إلى العالم الآخر (علي ، ١٩٨٠) ولعل هذا أحد الأسباب التي جعلته يوصف بالشذوذ . وقد كتب عن ذلك في ١٩٤٧/٧/١١ قائلا "ومع هذا فقد أصبح من الصعب علي أن أنفي عن نفسي تهمة الشذوذ .. لاسيما في الحب" (السامرائي ، المصدر السابق ص ٣١) ويظل يتذكر الأم فيكتب :

" أكاد أسمع أيها الحلم الحبيب

لعنات أمي وهي تبكي . أيها الرجل الغريب

إني لغيرك .. بيد أنك سوف تبقى لن تسير

والريح والأشباح أقسى منك

أنت أو الأنام

أنا سوف أمضي فارتخت

عني يداها والظلام

يطفي ولكني وقفت وملء عيني الدموع " (الديوان ص ٢٧)

ويقول في قصيدة أخرى :

" تمتد نحوي كفها ، كف أمي بين أهليها

لا مال في الموت ولا فيه داء "

ويسقط مشاعره نحو أمه على تلك الحبيبة التي تكبره بسبع سنوات إذ يخاطبها كما يخاطب الطفل أمه :

" خيالك من أهلي الأقربين

أبر وإن كان لا يفعل

أبي قد جردتني منه النساء

وأمي طواها الردى المعجل

ومالي من الدهر إلا رضاك

فرحماك فالدهر لا يعدل "

لم يخاطب السياب هذه الحبيبة وإنما خاطب خيالها الذي عكس عليه مشاعر الحب والعاطفة الجياشة فهو يريد خيالها الذي وصفه بأنه أكثر رحمة وبرا من ذوي قرباه . وقد أفصح عن مشاعره مرة ثانية في رسالته إلى خالد الشواف :

" أأنت مثلي محروم من العاطفة لا يرى قلبا يخفق بحبه ؟ لا ، فأنت وإن صدقت في زعمك . لست مثلي . وأرجو أن لا تكون مثلي إن شاء الله " (السامرائي ، المصدر نفسه ص ١١).

تعلق بدر بأمه كان شديدا لما كانت توليه من رعاية واهتمام به فهو ابنها البكر (توفيق ، المصدر السابق ص ٤٦) لذلك كان إحساسه بالحرمان قد تجسم لديه وأصبحنا نجد آثاره واضحة فيما كتب ولاسيما أن والده " قد جردته منه النساء " فلقد تزوج الأب ثانية وأصبح يولي كل اهتمامه لأسرته الجديدة فلم يكترث ببدر وأخويه عبدالله ومصطفى (المصدر نفسه).

وفي رسالة أخرى يعود تاريخها إلى خريف عام (١٩٤٦) قال فيها " وقد جثم على صدري هم ثقيل .. عميق .. أعمق من الليل غابت نجومه وراء السحاب الهزيل وتملكني شعور مبهم بالغربة .. وباليتم "

(السامرائي ، المصدر نفسه ، ص ٣٣). إن الحزن الذي يطغى على الكثير من قصائده نابع من الحزن العميق الذي عاشه منذ الطفولة وإخفاقه في المحاولات اللاشعورية للتعبير عن الحرمان من الأم والتعويض عن حنانها وحبها. ومع أن خشيته من الموت وما سببه له المرض في سنواته الأخيرة كانت تطبع قصائده بطابع الحزن والألم إلا أن ذلك الحزن الممتد عبر سنوات حياته لم يكن بسبب المرض فمنذ شبابه وهو ابن العشرين يكتب من أبي الخصيب قصيدة " في يوم عابس " يشير فيها إلى إحساسه بالمعاناة من الحياة والزمان :

" رباه والعشرون من عمري تسير إلى الذبول

سودا مكفنة الأهلة بالتنهد والعويل

ماذا جنيت من الزمان سوى الكآبة والنحول

ضاقت بي الدنيا وضقت بها كأني في رحيل

في وهدة قفراء بح بجوها صوت الدليل " (السامرائي ، المصدر نفسه ص ٣٥).

وقد أعجب السياب بقصيدة للشاعر " جون ماسفيلد " عنوانها "To C.L.M" " كان قد كتبها إلى أمه المتوفاة فقام بترجمتها وأرسل بعض مقاطعها إلى خالد الشواف وأعجبته أيضا قصة لسهيل إدريس " رسالة إلى أمي " فكتب له في ١٩٥٤/٥/٥ " أود أن أشد على يدك مهنئا على قصتك الرائعة .. رسالة إلى أمي ". (السامرائي ، المصدر نفسه ، ص ٦٠).

ولعل من أهم ما لاحظه الباحث في رسائل السياب تلك الرسالة التي يعود تاريخها إلى صيف عام ١٩٤٦ ويقول فيها :

".. إن حلما مد جناحيه في ليلة سوداء مكفهرة على جفني

الخضلين ، يعطيك صورة عن خواطري المحمومة وأفكاري المشؤومة : ضباب شفيف ترقص فيه مقبرة القرية كأنها فوق جناح جريح ينقضه الشوق إلى موضع خلف التلال ... ثم يركن الرقص إلى سكون كئيب .. يحتضنه الغبش الحزين ، وهناك .. عند السدرة النائمة قبر مستوحد غريب رأيت أني راقد فيه ، تحت الحصى والتراب في ظلمة بلهاء ما سعفها لون من الألوان يكاد ثقل الثرى يخنقني خنقا لكني من برجي الدامس أستشرف الدنيا يدغدغها الربيع الباكر فأبصر الأوراق تنمو بطيئا .. بطيئا والبراعم تتثاءب كسلى عن الزهر الأبيض وعن ألوان لا تحصى فأهتف من أعماق اللحد البارد : رباه .. أفي الربيع النضير يطويني القبر " (السامرائي ، ص ٤٩).

إن هذا الحلم يكشف عن جانب من الصراعات النفسية للسياب حيث ترد إشارات من أن جميع أحلام القبور تدل على المصائب سواء بالموت أو بالفراق كما ذكر بأن من يدفن حيا في قبر فإنه سيواجه هما وضيقا (عوض الله ، ١٩٨٧ ، ٢٠٨) ويبدو تشبثه بالحياة واضحا من هتافه حيث ينتشر الربيع موحيا بالحياة والحب . لكن هذا القبر يوحي بمعاناته النفسية التي يواجهها حيث تتحول إلى الأم وضغط شديد على الصدر يعيق التنفس ويوقفه ومع أن (ناندور فودور) قد ربط بين القبر وبين صدمة الميلاد إلا أننا نجد علاقة بين معاناته وحلمه هذا الذي يجلي رغباته اللاشعورية في العودة من جديد إلى رحم الأم (بدوي ، ١٩٥٧). ويعتقد فرويد (١٩٨٠) بأن الكابوس ما هو إلا تحقيق صريح وسافر لرغبة مشحونة ، وهو تحقيق غير مقنع ولا متنكر لرغبة ما إلا أن هذه الرغبة ليست من النوع الذي يرحب به الحالم وإنما هي من تلك الأنواع ينبذها ويصد عنها . كما أن تحقيق رغبات الحلم لا يمكن أن يعود على الحالم باللذة بل إنها على العكس من ذلك فالحالم يصد رغباته ويخضعها

للرقابة ويود أن يجهل كل شيء عنها . من جهة أخرى فإنه يرى بأن النوازع الشريرة للإنسان لا تستطيع أن تظهر لديه إلا أحلاما لكون النوم يشل قدرة الإنسان على الحركة . وهذه الأحلام التي تظهرها نوازع الشر لا تشكل أي ضرر للنائم سوى استيقاظه أو ملاحظته بأن ما يمر به ما هو إلا حلم مما يؤدي إلى استمرار نومه وإعادة توازن نوازعه ودوافعه النفسية ، لذلك فإن هذا الحلم يكشف عن الرغبات اللاشعورية للسياب في العودة إلى الرحم والخلاص من الحياة التي يواجه فيها صراعا وأزمات حادة .

ذكر الدكتور إحسان عباس (١٩٦٩) بأن بسمة عابرة من فتاة تجعل قلب السياب شديد الخفقان . ويؤكد الشاعر نفسه هذه الحقيقة إذ يقول بأن المرأة كانت " أكبر حافز دفعني إلى كتابة الشعر ، ويبدو هذا الأثر واضحا في ديواني - أزهار ذابلة - وأساطير -" (العبطة ، ١٩٦٥، ص ٨٣). إن ما ذكره السياب كان صحيحا ومن يستقرىء حياة هذا الشاعر الرائد والمبدع يجد أن المرأة لم تخرج من آفاقه مطلقا فهي دفينة أعماقه اللاشعورية التي تنبعث في نفحات يصوغها قصائد أعطت الحركة الشعرية والأدب صورا فنية رائعة لكونها تعبر عن نفسيته التي أشار إليها جنداري (١٩٨٦) حيث قال :

" تلك النفسية المضطربة الرافضة والمستسلمة أحيانا ذات الرنين الشاكي والموجع عبر ألوان القصيدة يمكن التعرف على الوضع النفسي للسياب وأزماته فحياته لا تختلف عن شعره ، إنها قصيدة ملونة كتبها الشاعر في سني عمره القصيرة تلك الحياة المخضبة بالدم الأحمر والأسرة البيضاء والأدوية الصفراء والزرقة الهادئة لبويب وسماء جيكور . إن هذه الميزة وإن بدت غير ذات تأثير بالنسبة لحركة التجديد فإنها تعطي للباحثين يقينا بأن (شعر السياب ليس أكثر من حياته أو أبعد منها ".

ويقول أدونيس (١٩٧٢) في شعره " بأنه ليس أكثر من حياته أو أبعد منها ، إنه يلبس حدودها فليس شعره حياة ثانية ".

لقد سأم حياته هذه ، التي فاضت بالحرمان وقد أشار في مقدمة ديوان (أساطير) إلى ذلك حيث قال " وكان حلمي في هذه الحياة أن يكون لي بيت أجد فيه الراحة والطمأنينة وكنت أشعر أنني لن أعيش طويلا . لهذا وجب على القارىء أن يربط بين (رئة تتمزق) وكثير من قصائد الديوان " (ص ٨). فها هو من سأمه ومن معاناته المتواصلة لحرمانه من عاطفة الأمومة التي انعكست في صور ومظاهر شتى كان أبرزها الإصابة بأمراض عديدة هي في ظروفها وخصائصها تؤكد الأصول النفسية للمعاناة لتكتمل المعالم النفسية للمشاعر والأحاسيس الأليمة التي ولدها حرمانه الأمومي . وقد أشار السياب إلى هذه الحقيقة حين كتب في ١٩٦٣/٢/١٥ من لندن رسالته إلى الأستاذ جبرا إبراهيم جبرا " إنهم لم يجدوا عيبا في جسدي أو دمي ليقوموه إنه مرض لا يعرف الطب حتى الآن سوى اسمه ، أما أسبابه وطرق علاجه فمازال يجهلها . ولكن الأمل في الشفاء منه كبير هكذا أخبروني ، لنتفاءل خيرا" (السامرائي ، المصدر السابق ، ص ١٥٥) وفي هذا إشارة إلى أن غموض المرض وأعراضه يعطينا دليلا على أنه نتيجة من نتائج معاناته النفسية المستمرة على مدى سنوات حياته بين حرمان الأم ثم الجدة وبين فشل التعويض عن ذلك الحرمان بحب ظل يبحث عنه طيلة سنوات عمره وبين أب تزوج بامرأة أخرى وانشغل بالأسرة الجديدة عنه وعن أخويه عبدالله ومصطفى وقد انعكست أحاسيسه نحو الأب بالتعبير عن الرغبة اللاشعورية بموته التي تعبر عن طبيعة الصراع الذي نشأ في سنوات الحياة الأولى لا على أساس الإنتقام منه للاستئثار بالأم - التي ماتت - وإنما انتقاما منه إذ يتحمل مسؤولية موتها طالما قد تخلى عن ذكراها

والوفاء لها بعد أن تزوج غيرها ، ويبدو ذلك في تشبيهه (لجوكست) - بأمه الأرملة ونحن نعرف أن أباه هو الذي ظل أرملا وليست أمه .

" أحفاد أوديب الضرير ووارثوه المبصرون

جوكست أرملة كأمي وباب طيبة مايزال

يلقي " أبو الهول " الرهيب عليه ، من رعب ظلال

والموت يلهث في سؤال " (الديوان ص ٢٧٣)

ويكشف السياب عن معاناته من الحرمان إذ يقول " نشأت محروما من عطف الأم وحنانها فكانت حياتي كلها بحثا عمن تسد هذا الفراغ وكان عمري انتظار للمرأة المنشودة وكان حلمي في الحياة أن يكون لي بيت أجد فيه الراحة والطمأنينة وكنت أشعر أنني لن أعيش طويلا " (السياب ١٩٥٠ ، ص ٦).

وأثرت الظروف الاجتماعية التي عاشها في حالته النفسية وانعكست أيضا على حالته الصحية وسير العلاج ، فقد كتب في ١٩٦٣/٣/٣٠ إلى سيمون جارجي " العهد الجديد في العراق منعش للروح مجدد للقوى ، ولعله هو السبب المباشر في التحسن الذي طرأ على صحتي منذ وصولي إلى العراق " (السامرائي ، المصدر السابق ، ص ١٥٨). ومع هذا التحسن الذي أشار إليه إلا أنه يعود للإنتكاسة الصحية بعد فصله من العمل فيكتب إلى جارجي في ١٩٦٣/٤/٢٠ "هناك تحسن بطيء في صحتي . والتحسن البطيء أضمن لأنه يعني الثبات والدوام . ولولا الصدمة التي أصابتني نتيجة لفصلي من العمل ، لكنت الآن أحسن كثيرا " (ص ١٦٢).

السياب والمرض

أشار تقرير لجنة خبراء الصحة العقلية لمنظمة الصحة العالمية

عام (١٩٦٤) بأن حجر الزاوية في كل الاضطرابات النفسية / الجسمية (السيكوسوماتية) هو الشدائد أو الضغوط التي يقع الإنسان تحت وطأتها لكونها قادرة على إحداث تغيير كبير في أداء أجهزة جسمه المختلفة ، وما هذه الشدائد والضغوط إلا أحداث أو تأثيرات داخلية لما يواجهه الفرد في بيئته وقد أثبتت الدراسات والبحوث وجود علاقة كبيرة بين الشدائد النفسية والعديد من الأمراض الجسمية التي تحدث كنتيجة لهذه الضغوط كالقرحة بأنواعها المختلفة وأمراض المفاصل والأمراض القلبية وأمراض ضغط الدم فلقد ظهرت أدلة من خلال الدراسات العيادية (Clinical studies) لتاريخ حياة الأفراد المرضى أكدت على أثر العلاقة الزمنية بين الأوضاع الإنفعالية للفرد في حياته وبين حدوث الإصابة بالأمراض الجسدية، كما تأكد مختبريا على أن الضغوط والمعاناة النفسية تؤدي إلى إحداث تغييرات فسيولوجية تتعلق بالتغيرات التي تحدث في التوازن الهرموني والكيمياوي وتأثيرها على الجهاز العصبي السمبثاوي الذي يؤثر بشكل كامل في معظم أجزاء الجسم المختلفة ، بالإضافة إلى ذلك فإن ظروف الحياة ومواقفها المختلفة التي يمر بها الفرد المريض قد وجد أنها ذات قيمة وأهمية انفعالية لما لها من علاقة وثيقة بصراعاته التي لم يستطع الفرد حلها .
وتمر أعراض الأمراض (السايكوسوماتية) بثلاثة مراحل هي :

١ - **مرحلة الصدمة :** وهي مرحلة قصيرة تستغرق دقائق أو ساعات تظهر فيها تغيرات فزيولوجية مباشرة كازدياد النبض أو هبوط ضغط الدم والحرارة وزيادة تركيز الدم وتآكل الجهاز الهضمي . ويعتقد المختصون بأن الإنسان قد يموت في هذه المرحلة التي تعد بمثابة إنذار بالخطر مما يتطلب زيادة نشاط الجهاز السمبثاوي وزيادة إفراز الأدرنالين والكورتيزون الذي يعمل على إعادة المريض إلى وعيه من الصدمة .

٢ - مرحلة المقاومة : وفي هذه المرحلة تختفي أعـراض المرحلة الأولى ويتجدد بناء الأنسجة ويحقق المريض فيها أكبر قدر مـن التوافق حيث تستمر هذه المرحلة أياما أو شهورا أو سنين عديدة بحسب شدة وطبيعة المشكلة التي يعاني الفرد منها وتنتهي هذه المرحلة بـزوال المحنة أو المشكلة أو باستنفاد قدرة الغدتين الكظريتين ، والعجـز عـن الاستمرار في إنتاج الكورتيزون . وهنا يدخل المريـض فـي المرحلـة الثالثة .

٣ - مرحلة الإنهيار : وفيها يتوقف التوافق كمـا تتوقـف عملية إعادة بناء الأنسجة وتقل مقاومة الجسم عموما ويهزل المريـض ويضعف وتصاب كثير من أنسجة جسمه بالعطب . ثم يسـير المريـض بخطى سريعة نحو الموت (الطيب ، وعبدالمنصف ، ١٩٨٤) كما يشـير الكاتبان إلى أن قيمة الشدائد والمحن النفسية التي يعيشها الفرد تختلـف باختلاف التكوين النفسي والعصبي للمريض وظروف حياتـه وخبراتـه الخاصة ومفاهيمه في الحياة ومرونته النفسـية للتكيـف مـع الحيـاة وتقبله للواقع أو تصلب شخصيته كما يتوقف على صحته الجسـمية أو اعتلالها بأمراض مزمنة وعلى سابق اسـتنفاد طاقتـه التوافقيـة فـي صراعات داخلية قديمة مزمنة أو حادة (المصدر نفسه ، ص ١٤).

إن الوضع الصحي للسياب كما ذكر من خلال رسائله قـد تـأثر سلبا أو إيجابا بالأوضاع النفسية الناجمة عن التغيرات الطارئة في بيئتـه وعلاقته أو طبيعة إدراكه لها . ونحن نجد إشارات كثـيرة لاضطرابـات وضعه النفسي بسبب الصعوبات التي واجهها في حياته . فهو يكتب إلـى عاصم الجندي في ١٩٦٣/٩/١١ :

" لا أكتب هذه الأيام ، إلا شعرا ذاتيا خالصا . لم أعد ملتزمـا .

ماذا جنيت من الالتزام ؟ هذا المرض وهذا الفقر ؟ لعلي أعيش هذه الأيام آخر أيام حياتي .. أنتج خير ما أنتجته حتى الآن . من يدري ؟ لا تظن أنني متشائم .. العكس هو الصحيح . لكن موقفي من الموت قد تغير . لم أعد أخاف منه . ليأتي متى ما شاء . أشعر أنني عشت طويلا " (السامرائي ، المصدر السابق ص ١٧٧).

وفي ١٩٦٣/١٠/١٥ يكتب إلى الأستاذ جبرا إبراهيم " أظن أن الدكتور علي كمال قد عاد من الأردن .. هل لك أن تراجعه ليصف دواء لي . مرضي هو اضطراب الأعصاب وأهم ما أشكو منه أن ظهري لا يعينني على النهوض إلا إذا استندت إلى الكرسي الذي أجلس عليه بيد، وعلى العصى أو مسند الكرسي " (ص ١٨٣) ثم يكتب بعد ذلك إلى أدونيس في ١٩٦٤/٩/١٧ ".. كان ذلك الحب هو الذي شفاني لا أدوية الدكتورة الألمانية الحقيرة . شفاني حبها كما شفا الشاعر (روبرت براوننغ) الشاعرة الإنكليزية من الكساح بعد أن ظلت تعانيه لمدة عشرين عاما . لم تدم فترة لقائنا سوى عشرين يوما أو أقل . ثم ساقتني زوجي كما يسوق الراعي الأغنام أمامه إلى سلم الطائرة ثم العراق . فيا لي من تعيس بزواج وبلقاء قصير كهذا . وبداء خبيث كهذا" (ص ٢٠٠).

أشار الدكتور إحسان عباس إلى أن السياب قد شهد انتحار أحد الموقوفين الذين كانوا معه ممن يداوون جروحهم وحروقهم التي سببها التعذيب لهم . حتى إن هذا الموقوف قد تشوهت خلقته فأحرق نفسه ببطانيته التي لفها على جسده على مرآي من بدر . ففزع الشاعر " ذو الحس المرهف للموت يراه عيانا على بعد خطوة منه فأنهارت نفسه وخرج من السجن معتلا " ويفسر الكاتب سر الوهن الذي أصاب جسمه النحيل بأنه كان نتيجة صدمة نفسية عميقة جعلته يعيش صراعا وكآبة حادة تزلزلت لها أركان جسمه وكانت بداية لنهايته (عباس ، ١٩٦٩ ، ٣٤١). وقد بينت الدراسات بأن الكآبة التي يصاب بها الفرد نتيجة

للظروف البيئية والعوامل الذاتية لا تعني حالة خفض وتدني الإنفعالات وإنما هي حالة ارتفاع في التأثر الوجداني يجعل المريض يضخم عوامل حزنه بما يرفع تأثيرها الوجداني على مزاجه حيث يصبح كئيبا . (النابلسي ، ١٩٨٩ ، ص ٧٨).

يعتقد بعض الباحثين بأن المصاب بالاضطرابات (النفسجسمية السايكوسوماتية) يشكو من اضطراب وظيفة أحد أعضاء جسده مما يؤدي إلى ظهور تغيرات فسيولوجية أو بنائية في ذلك العضو ثم تحدث الهجمات عادة في موقف الشدة الإنفعالية (زيور ، وأبو النيل ، ١٩٨٤، ٣٨) ويعتقد (Reiss) بأن للبيئة دورا ذا أهمية بالغة في ظهور الاضطراب والقلق والصراع الإنفعالي لذلك فإن اضطراب علاقة الفرد ببيئته أو اضطراب توافقه الانفعالي يعبر عن نفسه في جسد ذلك الفرد من خلال الأعراض السيكوسوماتية فقد تكون القرحة تمثل عرضا لحب شديد للأم، إلا أنه لا توجد قواعد ثابتة أو محددة لتفسير ظهور ذلك العرض لكونها تتطلب بحثا ودراسة دقيقة للأوضاع النفسية والجسمية للفرد . بينما يرى (Anderson and Terthowan) بأن أحد الخصائص الأساسية للإضطراب السايكوسوماتي تتضح في أن الاضطراب الإنفعالي يمكن أن يكون عاملا مهيئا للإصابة بالمرض الجسدي ويضربان مثلا بأن كثيرا من مرضى روماتزم المفاصل يعانون من الإصابة بمرض الاكتئاب قبل ظهور مرض المفاصل . ويؤكد زيور وأبو النبيل (المصدر السابق) بأن لذوي الاضطرابات النفسجسمية بعض المظاهر الخاصة بهم وهي :

١. يكون مرضى الاضطرابات النفسجسمية معروفين ومألوفين للأطباء .

٢. يظهر لديهم تلف في بناء الجسم تؤكده الصور الشعاعية والتحاليل المختبرية والرسوم والاختبارات المختلفة .

٣. يفشل العلاج الجسمي الطويل في شفاء هذه الإضطرابات .

ويعتقد الدكتور يوسف مراد (١٩٥٤) بأن الأعراض في الاضطراب النفسجسمي تتكرر على شكل اضطرابات فسيولوجية وذلك من خلال استمرار الأسباب المؤدية للإستثارة الإنفعالية والتوتر النفسي وبالتالي فهي تتحول إلى اضطرابات مزمنة تؤدي في النهاية إلى أعراض وإصابات عضوية لذلك يستطيع الأخصائي تفسير وتحديد الآثار العضوية (المرضية) المزمنة أو الحادة من خلال فهم طبيعة الانفعال . إن وظيفة الانفعال الأولية تسعى إلى تحقيق تغيير في أوضاع الجسم الخارجي إلا أن إعاقة هذه الوظيفة يؤدي إلى إعاقة تصريف التوتر وتفريغه إلى الخارج بطريقة إيجابية . لذلك يرتد التوتر إلى داخل الفرد نفسه ليتركز بصيغ مختلفة من الأذى في جسم الفرد المنفعل . وإذا ما تفحصنا معاناة السياب منذ طفولته فنجد أن التوترات الناشئة لديه نتيجة حرمانه من الأم وسعيه في البحث عنها وانتظارها ليلا ثم زواج الأب ونقمته منه لإهماله وإخوته وانشغاله بأسرته الجديدة قد جعلاه يعاني من ضغوط وشدة نفسية جسمية انعكست إلى الداخل إذ يخشى من غضب الأب وقسوته من جهة ويخشى من مواجهة الإهمال واللاإبالية التي يلقاه بها الآخرون من المحيطين به في طفولته عندما يبكي أو يسعى في البحث عن أمه التي كانوا يخبرونه بأنها ستعود ، ولعل استغراب أخيه عبدالله وعدم رضاه باهتمام الباحثين بدراسة السياب لأنه قد أصبح هامشيا بعد أن تخلى عن الفكر اليساري - حسب رأي عبدالله - يحمل في ثناياه بعض السخط على هذا الأخ . ومما ذكره حسن توفيق في ذلك أن عبدالله شقيق بدر كان يرى أن أخاه " لا يستأهل أن يعكف على دراسته الدارسون والباحثون لأنه ارتد عن إيديولوجيته التي كان يعتنقها " (توفيق ، المصدر السابق ، ص ٤٦) ولابد أن يكون لذلك الموقف جذوره الممتدة إلى أيام الطفولة وعلاقة عبدالله بأخيه الذي تميز بإحساس مرهف وذاكرة حادة راحت تجسد أحداث طفولته وما سمعه من

أحاديث وأساطير بأشعار تدلل على عبقرية وقدرات متميزة . وفي هذا يقول الأستاذ محيي الدين اسماعيل (١٩٩٤) بأن في تجربة السياب (جدلية عجيبة . فالإحباط لا يلغيه سوى استنزاف الجسد والروح ومن هنا سقطت في عالمه ... عناصر كثيرة ، فقد كان دائم البحث عما يهبه القدرة على ممارسة أشق التجارب . ويصف الكاتب تجربة السياب ببعض أبعادها إذ يقول بأنه يستخرج من لا شعرية العالم ومن الألم الذي مزقه والغاشية التي نزلت به ومن مناكد العيش الحزين شعرا كما يعتقد بأن قصائد السياب بمجموعها تمثل سيرة ذاتية مكتملة بمراياتها للعالم ومراياتها لذاته وكل ما تنطوي عليه من إحباط .

تختلف الأسباب التي تؤدي إلى الأمراض النفسجسمية باختلاف الأفراد والظروف التي واجهوها إلا أن الأسباب العامة لتلك الأمراض تندرج تحت العوامل الآتية : (الزراد ، ١٩٨٤ ، ١٢٤).

١. اضطراب العلاقة بين الطفل والأبوين وفقدان الحب .

٢. الحرمان من العطف والأمن .

٣. الإنفصال وانتشار الأمراض والفقر والجهل .

٤. المشكلات الأسرية والاقتصادية والوجدانية التي يتعرض لها الفرد .

٥. الصراع والإنفعال الشديد والكبت والقمع .

٦. الإحباط واستمرار التوترات والحزن العميق .

٧. الضغوط النفسية والاجتماعية والبيئية .

٨. التجارب الجسدية الصادمة والحب المحرم .

٩. الشعور بالذنب والإثم وعدم الرضا .

١٠. القلق الشديد الناتج عن صراعات نفسية لا شعورية .

لو تفحصنا الظروف التي نشأ فيها السياب منذ طفولته وحتى أيام حياته الأخيرة وهو يرقد في المستشفى لوجدنا أن معظم هذه العوامل كان يعاني منها فعلاقته بالأسرة تبدو مضطربة بعد وفاة أمه وزواج أبيه حيث كشف السياب برسائله عن ذلك كما قدمنا . وهو قد عانى من الحرمان العاطفي المتمثل بالحرمان من حنان الأم أو الحرمان من عطف النساء اللواتي أحبهن ..

" ولكن .. كل من أحببت قبلك ما أحبوني

ولا عطفوا علي ، عشقت سبعا كن أحيانا

ترف شعورهن علي ، تحملني إلى الصين

وها أنا .. كل من أحببت قبلك ما أحبوني

وأنت ؟ لعله الإشفاق

لست لا عذر ...

إذا ما كان عطف منه ، لا الحب ، الذي خلاه يسقيني

كؤوسا من نعيم .

آه ، هاتي الحب ، رويني " (الديوان ، ٦٤٢)

وهناك أيضا الظروف الاقتصادية التي واجهت عائلته في زمن الحرب العالمية الثانية ولاسيما أنه نشأ في عائلة ميسورة الحال ثم عاشت حياة معسرة بسبب الحرب فانتقلت من حياة اللين إلى حياة الضنك وهو أمر جديد عليها واستمرت تلك الظروف مع الشاعر وهو في القسم الداخلي ببغداد وإحساسه بتباين الظروف الاقتصادية بينه وبين الطالبات اللواتي ينتمين لفئات مرفهة اقتصاديا وذات مستوى ثقافي واجتماعي يختلف عن المستوى الذي انحدر منه الشاعر ، وواجهته فيما

بعد ضائقة مالية استمرت خلال سني حياته اللاحقة سواء كان ذلك في تسديد إيجار الدار العائدة للموانىء أو في تغطية نفقات الحياة الاعتيادية للأسرة أو في توفير مبالغ لشراء الأدوية . كما أن للإحباط واستمرار التوترات والحزن العميق دورا في ظهور تلك الاضطرابات ، فالسياب قد تنقل بين قصة حب وأخرى كانت كل منها معاناة مليئة بالحرمان والأمل الذي سرعان ما يتلاشى حين يكتشف أن فارسة أحلامه لا تحبه وإنما تحب الخلود من خلال قصائده لا من خلال علاقة الحب المتبادلة معه باستثناء واحدة وقف ... حائل بين زواجه بها . كما أن زواجه الذي عقد في ١٩٥٥/٦/١٦ لم يكن موفقا فيه حيث ذكر السياب في رسالة إلى سهيل إدريس هنأه فيها بزواجه ثم قال : "ستدرك مع الزمن ، تفترس المشاكل ومشاغل وقت المتزوج . إنها مشاكل ومشاغل ليست من صنع الزوجين ولكنها مع ذلك مشاكل ومشاغل . وقد عاقتني هذه المشاغل عن إرسال شيء إلى - الآداب - طوال هذه المدة" السامرائي ، المصدر السابق ، ص ٩٥). راجع أيضا (توفيق ، المصدر السابق ص ٥٤).

يستنتج مما تقدم بأن البيئة التي عاش السياب فيها والظروف التي واجهها منذ طفولته كان لها دور كبير في ظهور الأعراض المرضية التي تكررت أعراضها على جسده والتي نعتقد بأن منشؤها هو الوضع النفسي الناتج عن تأثير تلك الظروف على نفسيته مما يجعلنا نؤكد أن أمراضه التي تعرض لها ما هي إلا استجابات وأعراض مرضية نفسجسمية (سايكوسوماتية) والتي تمثل بالتالي ردود أفعاله التي تحدد باضطراب وظائف جسده كوسيلة للحصول على الإهتمام الزائد من أفراد الأسرة والتحكم بالأفراد المحيطين به من جهة بينما يكون بعضها عبارة عن استجابات عدوانية للإحباطات التي تعرض لها في حياته .

وينقل زيور وأبو النيل (١٩٨٤) عن (منتجر) أن الفرد في حالات الحيل التحويلية يحاول الأنا عنده أن يوجه النزعة المحرفة التي

تبث من الطبقات العميقة للاشعور إلى نوع من الأعــــراض الجســـمية ، وهنا تكون النزعة قد تحولت أو - تنكرت - في صورة استجابة جســـمية عضوية وعلى هذا يمكن أن نسميها بالعرض التحويلــــي (Conversion). وتنتهي هذه التعبيرات التحويلية عند انتهاء المثير الأصلي للإســـتجابات الإنفعالية لكنها تستمر في الحالات التي يكون فيـــها المثـــير مســـتمرا ، ونحن نجد أيضا بأن الضغوط والمعاناة والحرمان الذي واجهه السياب قد استمر معه طيلة حياته حتى الساعة الثانية من يوم الرابع والعشرين من كانون الأول عام ١٩٦٤ حيث عاد .



المصادر

أدونيس (١٩٧٢) *زمن الشعر* – بيروت : دار العودة .

اسماعيل ، محي الدين (١٩٩٤) انطباعات يعبرها الزمن ، *صحيفة القادسية العراقية* العدد ٤٤٠٦ في ١٩٩٤/٢/٢٢ .

إسماعيل ، عز الدين (١٩٦٣) *التفسير النفسي للأدب* – بيروت : دار الثقافة .

بدوي ، نجيب يوسف (١٩٥٧) *الكابوس* – القاهرة : مكتبة مصر .

بلاطه ، عيسى (١٩٧١) *بدر شاكر السياب – حياته وشعره* . بيروت دار النهار .

توفيق ، حسن (١٩٧٩) *شعر بدر شاكر السياب* . بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر .

الجنابي ، كاظم (١٩٨٨) مواقف من شعر السياب . بغداد .

جنداري ، إبراهيم (١٩٨٦) الصورة الفنية في شعر بدر شاكر السياب – *آداب الرافدين* العدد ١٦ ، تشرين الثاني ، ص ص ١٧١ – ٢٠٢ .

الحكوم ، توفيق (١٩٥٥) *زهرة العمر* . القاهرة : الهلال عدد ١٧ .

الفخري ، سالمة داود وآخرون (١٩٨١) *سيكولوجية الطفولة والمراهقة* – بغداد : مطبعة جامعة بغداد.

دافيدوف ، لندا (١٩٨٨) *مدخل علم النفس* . القاهرة : ماكروهيل .

روشكا ، الكسندر (١٩٨٩) *الإبداع العام والخاص* . الكويت : عالم المعرفة .

الزراد ، محمد خير (١٩٨٤) الأمراض العصابية والذهانية والاضطرابات السلوكية . بيروت : دار القلم.

زيور ، مصطفى ، ومحمود السيد أبو النيل (١٩٨٤) *الأمراض السايكوسوماتية* . القاهرة : مكتبة الخانجي .

السامرائي ، ماجد (١٩٧٥) *رسائل السياب* . بيروت : دار الطليعة .

السياب ، بدر شاكر (١٩٥٠) *أساطير* . النجف مطبعة العري .

شنايدر ، أي (١٩٨٤) *التحليل النفسي للفن* . بغداد : دار الحرية .

الطيب ، محمد عبدالظاهر وعبدالمنصف غازي (١٩٨٤) *الأمراض النفسجسمية السايكوسوماتية* . القاهرة : دار المعارف .

عباس ، إحسان (١٩٦٩) *بدر شاكر السياب* . بيروت : دار الثقافة .

العبطه ، محمود (١٩٦٥) *بدر شاكر السياب والحركة الشعرية الجديدة في العراق* . بغداد .

علوش ناجي (١٩٧١) بدر شاكر السياب ، *ديوان بدر شاكر السياب* . بيروت : دار العودة .

علي ، عبدالرضا (١٩٨٠) السياب يتحدث عن تجربته الشعرية ، *مجلة التربية والعلم* ، شباط – ص ص ٦١ – ١٠٠ .

عوض الله ، أحمد الصباحي (١٩٨٧) *تفسير الأحلام* . بغداد : المكتبة العالمية .

فرج ، صفوت (١٩٨٣) *الإبداع والمرض العقلي* . القاهرة : دار المعارف .

فرويد ، سيجموند (١٩٧٣) *موسى والتوحيد* . بيروت : دار الطليعة .

مراد ، يوسف (١٩٥٤) *مبادىء علم النفس العام* . القاهرة : دار المعارف .

مردان ، نجم الدين علي ، وفاضل مصطفى الساقي (١٩٩٠) *التنمية اللغوية للطفل في السنوات المبكرة*. بغداد : جامعة بغداد .

النابلسي ، محمد أمحمد (١٩٨٩) *أصول ومبادىء الفحص النفسي* . بيروت : جروس برس .

Anderson, E.W. and Trethowan, W.H. (1967) Psychiatry. London : Baillere Tindall.

Burt. C. (1945) *How the Mind Works.* London : Harper and Row.

Guilford, J. P. (1959) Traits of Creativity, *in Creativity, and its Cultivation*, edited by Anderson, H. H., New Yorkp Harper Brothers.

Fontana, D. (1978) *Psychology for Teachers.* London : Socity of Educational Psychologg.

* * *

نظرية لسانيات التواصل

لزيغفريد شميث

نزار التجديتي

• في أهميّة التعريف بالنظريّات وضرورة التأريخ لأفكارها

شهدت علوم اللغة في الستينيّات والسبعينيّات من القرن الماضي ميلاد عدّة نظريات وصفية تفسيرية ومفاهيم تحليلية إجرائية بالغرب غيّرت العلاقات القائمة بين العلوم الدقيقة وعلوم الإنسان ، تلك العلاقات التي كان يسودها في السابق منطق خاص ، منطق التسامي بالنسبة للبعض (بعض العلماء)، ومنطق الراحة والإستراحة للبعض الآخر (معظم نقّاد الأدب والفن)[1]: هذا المنطق مفاده أنّ العلم النظريّ أو التجريبي لا يمكنه إلا أن يكون علماً مضبوطاً رغم أنّ الشك والخطأ والتعديل حاصل فيه على الدوام ؛ أمّا "علوم" اللغة والأدب فإنما هي معارف وفنون معيارية خصوصيتها يحكمها التقعيد النحوي أو التأويل الفنومينولوجي أو الذوق الأدبي والفني لا غير .

وقد خلخلت بطبيعة الحال هذه النظريات والمفاهيم الغربية التجديدية البنية المعرفية الأرسطية التقليدية في مجالات الأدب والنقد والفن ، وأدت إلى امتحان القناعات المعرفية والتحليلية السابقة ، وبلورت وعياً وفهماً جديدين للأنشطة الرمزية للإنسان المعاصر التي أثّرت عليها وسائل الإتصال والتواصل والتقنيات الحاسوبية الجديدة أيّما تأثير .

وإذا كان بعض هذه النظريات والمناهج الغربية قد وصل إلى العالم العربي على صورة لا بأس بها في أوقات متأخرة ومتفاوتة (أحياناً بعد عشرين سنة أو أكثر)، فإنّ البعض الآخر لم يتم التعرف عليه إلاّ

بشكل مبتسر وناقص إلى حدّ الآن ، وذلك لأسباب كثيرة ، لعل أهمها على الإطلاق غياب التكوين اللساني الحديث للباحثين العرب ، وقلة الترجمة وضعفها في ميدان علوم اللغة الجديدة .

لاشك أنّ القيمة العلمية لهذه النماذج النظرية الغربية نسبية نسبية كل المدارك الإنسانية ، ولاشك كذلك أنها أنتجت بعد تطبيقها واستغلالها نقاشات وتعديلات وتجاوزات أدت إلى ظهور نماذج أخرى أكثر تطوراً ودقة وصرامة . غير أن التاريخ العلمي الموضوعي لبنات أفكارها ، والتقديم المنهجي الواضح لمبادئها وطرق مقاربتها ، والتعريف الشامل لمفاهيمها وإطاراتها ، يبقى في الحقيقة عملاً هاماً بالنسبة لكل من يريد منا أن يستخدمها أو يستلهمها أو يحاورها .

والملاحظ في الممارسة العلمية العربية في مجالات علوم اللغة والأدب والثقافة أنها غالباً ما تحيل إلى هذه النظرية ، أو تعتمد في التنظير والتطبيق على ذاك المنهج دون أن تحدّد لنا جيداً سلفاً أصول هذه النظرية وأسس ذلك المنهج في سياقاتها المعرفية الغربية الخاصة . مما يؤدي هنا وهناك إلى تطبيقات محرّفة ، ونتائج مضللة ، وتعميمات خاطئة ، ومناقشات بيزنطية .

فعسى أن نتخلى عن قدر من أنانيتنا الفكرية ، ولا نستأثر وحدنا بالفائدة فنغرق النظرية الغربية المجتلبة في سياق الاجتهاد والتطبيق الشخصيين ، وعسى أيضاً أن نتخلّص بعض الشيء عن عصبيتنا العمياء ، لهذا المنهج اللامع أو ذاك المفهوم الجذّاب ، ونخصّص قليلاً من الوقت والجهد والبحث لتقديم بعض هذه النظريات والنماذج والمفاهيم العلمية (الفنية) إلى المكتبة العربية (الفقيرة)، ولن ينفع هذا التقديم كل النفع إلا إذا كان تقديماً أميناً يخلو من فتنة الحماس المفرط أو هاجس النقد الساذج . ولنترك بعد ذلك القارىء العربي - دون فوض

توجيه أو وصاية عليه - إمكانية الإطلاع عليها في جلاء طرح أصحابها، وحرية اختيارها في مواطن نشأتها وجدلية تطورها ، وفرصة تجريبها على محك لغتنا وأدبنا وفننا وثقافتنا .

١- زيغفريد شميث منظراً للسانيات التواصل

١- ١. من روّاد علم النص

يعدّ الباحث الألماني المعاصر زيغفريد شميث من الرواد الأوائل الذين ساهموا في وضع لبنات نظرية علمية شاملة للنص ، للنص اللغوي على وجه العموم والنص الأدبي على وجه الخصوص ، وذلك بشهادة زميله فان ديخك الباحث الهولندي الذائع الصيت في ميدان علم النص . إذ نشر شميث سنة ١٩٧٣ كتاباً قيّماً تحت هذا العنوان : *نظرية النص . الإشكال اللساني للتواصل اللغوي*[٢] ، وقد صدرت منه عدة طبعات ، وترجم إلى عدة لغات حية ، وصار مرجعاً رئيسياً للمتخصصين في مجاله . عدا الدراسات المتميّزة التي سبقت هذا المؤلّف في أواخر الستينيات ، وكانت تدور حول قضايا وإشكالات مهّدت له وفتحت أبوابه *كفلسفة اللغة والدلاليات التداولية ولسانيات التواصل* ، وأخرى تلته وفصّلت بعض مبادئه في منتصف السبعينات مثل *علم الأدب كعلم حجاجي وتحليل التأويل* ، وكلها كتابات غنية بالإجتهادات النظرية والتطبيقات الوصفية سنشير إليها في ثنايا هذه الأوراق .

بدأ شميث بحوثه بجامعة بيلفيلد (Bielefeld) الألمانية عند افتتاحها في بداية السبعينات ، أي في الفترة التي عرفت فيها ألمانيا الغربية انتعاشاً علمياً لا مثيل له تمثّل في تدشين العديد من الجامعات الجديدة ذات التوجه التكنولوجي والتطبيقي بعد مرحلة البوار الثقافي

التي تلت كارثة الحرب العالمية الثانية . ثم انتقل شميت إلى جامعة زيغن (Siegen) حيث استقر واشتهر . وقد سبق له أن حاضر في العديد من الجامعات الأوروبية والأمريكية والعربية ، منها على وجه التمثيل جامعة ليون الثانية بفرنسا ، وجامعة أوربينو بإيطاليا ، وجامعة أمستردام بهولندا ، وجامعة القاضي عياض بالمغرب ، إلخ .

ورغم غزارة منشوراته الأكاديمية وصدارته العلمية وتأثيره الواسع بين الأساتذة الجامعيين - فهو مدير المجلة الألمانية الكبيرة *الشعرية* (*Poetics*) المهتمة بعلوم اللغة والأدب والثقافة والصادرة باللغة الإنجليزية في أمستردام ونيويورك وطوكيو - يكاد يكون اسم شميث مجهولاً لدى الباحثين العرب . فباستثناء بعض المقالات القليلة جداً التي صدرت له مترجمة في بعض الدوريات العربية منذ سنوات[٣] وأيضاً بعض الإحالات المتفرقة إلى نظرياته في بعض كتابات النقاد العرب المعاصرين[٤]، لم تنشر بعد لهذا العالم الفذ نصوص تمثلية باللغة العربية ولم تعرض تصوراته وآراؤه وأفكاره للجمهور العربي عرضاً مفصلاً عكس مؤلفين غربيين آخرين .

٢ - ٢. اللسانيات النصية

تنضوي " اللسانيات النصية " (Textlinguistik)، في ألمانيا الغربية سابقاً ، تحت لواء " العلم التحليلي ". وهي إتجاه لساني ذو بعد منهاجي واسع أكثر من كونها مدرسة محددة فكرياً أو جغرافياً . إتجاه متأثر غاية التأثير بلسانيات العالم اللغوي السويسري فرديناند دي سوسير ، ومتشبع جداً بالمنهج الشكلاني الروسي والمنهج الأنجلوساكسوني ، ولصيق كثيراً بالنظرية اللغوية التوليدية والتحويلية للساني الأمريكي نعام تشومسكي .

وقد هيمن هذا التيار اللساني التداولي على الساحة اللغوية والأنجلوساكسونية في أوروبا الغربية منذ السبعينيات ، وأنتج أعمالاً كثيرة في مجالات متنوعة صدرت باللغات العالمية الثلاث : الألمانية والإنجليزية أساساً والفرنسية أحياناً قليلة . وضم أسماء لامعة في ميداني علوم اللغة والأدب نذكر منها تمثيلاً لا حصراً : فاينريخ (H. WIENRICH)، هارتمان (P. HARTMAN)، دانس (F. DANES)، فان ديخك (T. A. Van DIJK)، بيثوفي (J. S. PETOFI)، فاندليخ (D. WUNDERLICH)، أغريكولا (E. AGRICOLA)، زيغفريد شميث .

ويعطينا هارتمان في دراسة رئيسية له صورة واضحة عن الأهداف العلمية التي يرمي إليها ممثلو هذا الاتجاه ، فيقول " إننا ننطلق، في الواقع ، من مبدأ أن كل بحث يُباشَر بوسائل علمية يتضمن دائماً قابلية تطبيق النتائج المحصّلة . ويمكن لهذه التطبيقات أن تتم سواء في إطار متابعة البحث العلمي (أو كما يسمى البحث الأساسي) أو خارج الميدان العلمي أي في مجال التكنولوجيا (أو كما يسمى البحث التطبيقي). وبهذا المعنى ، يصبح إذن من المشروع بل ومن الضروري أن ندمج في منظور البحث ، أي في تنسيق استراتيجية وتكوين النظرية (العلمية)، وجهات نظر التطبيق والفعالية (والفائدة بالنسبة للغير)[٥]".

يعتبر أصحاب اللسانيات النصية دراساتهم اللغوية امتداداً وتطويراً لجهود اللسانيين البنيويين من أجل بناء أنحاء علمية شاملة للغات الطبيعية . غير أنهم يختلفون مع هؤلاء في رفضهم لمبدإ اعتبار "الجملة " إطاراً كافياً لوصف الظواهر اللغوية وصفاً مناسباً ، خاصة منها ظاهرة توزيع الضمائر وظاهرة التعريف وظاهرة استعمال أشكال الزمن . ولذلك يستنكر فاينريخ بهذا الصدد : " إني لا أجد أية أدلة مقنعة تبرر لنا الحظوة التي حظيت بها الجملة إلى حد الآن . فهي ليست بأصغر

ولا بأكبر وحدة للإنتاج اللغوي ، بل لا تعدو أن تكون وحدة متوسطة تقع بين النص والفونيمات "(٦).

عملت اللسانيات النصية على تصحيح هذا الوضع الموروث عن اللسانيات التقليدية أو لسانيات الجملة . وذلك بالتأكيد على أهمية المستوى المُركّبي في التحليل اللساني إلى جانب المستوى الاستبدالي ، وضرورة أن تعكس الانحاء المقترحة حقيقة إنتماء الأشكال اللغوية إلى النصوص قبل كل شيء . وعلى إثر هذا التعديل المنهاجي ، عرّف فاينريخ اللسانيات النصية بأنها " ليست مشروعاً شاملاً يضم مجموع ميادين اللسانيات ، وإنما هي برنامج عمل فعلي ملحّ اليوم ، ومبشّر غداً بنتائج ملموسة . يتعلق الأمر بتفجير إطار المقطع في الفنولوجيا ، وإطار الكلمة في الدلاليات ، وبوجه خاص على تفجير إطار الجملة في علم التركيب . ولسوف تطرح جل المشاكل اللسانية في إطار النص من جديد . وهكذا ، ستتم دراسة الصوتم والمونيم (– المورفيم والمعجمة) والمركب اللفظي مجدداً داخل النص"(٧).

١ – ٣. مشروع زيغفريد شميت التواصلي

بالرغم من انتسابه المبكّر إلى اتجاه اللسانيات النصية واتفاقه مع مجمل منطلقاتها النظرية ، فإن شميث لا يخفي معارضته للإطار العام الذي تشتغل داخله . وذلك لأنه يعتقد ، مع اللساني فريس (U. FRIES)، أن اللسانيات النصية لم تقم إلاّ بتوسيع مجال اللسانيات التقليدية إلى ظواهر لم يكن يُبحث فيها من قبل إلا بكيفية هامشية . والمستخلص أنه كان بالإمكان الاشتغال باللسانيات النصية داخل النحو التقليدي أو النحو البنيوي والتحويلي ، إذ كان يكفي لتحقيق الإنفتاح المطلوب على مجال

الظواهر المدروسة إعادة صياغة بعض مبادىء هذه الأنساق الأخيرة بما يفي بشروط التوسيع .

والحال أنه ينبغي ، في نظر زيغفريد شميث ، بنـــاء لسـانيات *التواصل* عوض الاكتفاء *بلسانيات للغة* إذا كنا نريد فعلاً تحقيـق توجّـه نظري ومنهجي جديد للسانيات المنشودة . وهذه اللسانيات البديلة هـي بالضبط ما تطمح القيام به نظريته الشمولية للنص . فـالنص ، داخـل نموذجه اللساني ، تتمّ مقاربة بنياته وآلياتـه إنطلاقـاً مـن وظيفتـها التواصلية داخل التفاعل الاجتماعي ، واللغة ينظر إليـها هنـا كوسـيلة للتأثير علـى شـركاء التواصـل وتحقيـق أغـراض الـذات الفرديـة والاجتماعية.

مادامت لسانيات التواصل التي يقترحها شميث تواجـه ظواهـر لغوية وتواصلية شديدة التعقيد بقدر ما تحلّ إشكالات لسـانية كثـيرة ، فإنها تستعين بعدد متزايد من الاختصاصات المجاورة لاختصاصها : مثلاً اللسانيات الإثنية ، علوم التربية ، علم النفس ، علـم الإدراك ، نظريـة البيولوجيا الجمالية ، السيبرنتيقا (أو علم الآلة)، الذكاء الاصطنـاعي ، إلخ . وبقدر ما تتضح معالم النظرية وتتسع آفاقها العملية تزداد الحاجـة إلى التعرف على اختصاصات علمية جديدة تُكمّل تفسير اللساني للمعطـى التواصلي . بحيث أن المتتبع لأبحاث شميث يلمس بجلاء تنوّع اهتمامات صاحبها وتطوّر فكره ومواكبته المستمرة للإنجازات العلميـة المتاخمـة لنطاق نظريته .

ويستند شميث في نموذجه اللساني للتواصل على الإبستمولوجيا التحليلية للعلوم (Analytic epistemologic)، في النسـخة التـي طوّرهـا ستكمولر[٨] وجوزيف سنيد[٩] إنطلاقاً من نظرية توماس كوهـن حـول

الأنموذج العلمي[١٠]. وتشترط هذه الإبستمولوجيا على كل نظرية علمية ثلاثة شروط لكي تقبل بهذه الصفة بين المختصين في العلوم الإنسانية والعلوم الدقيقة على حد سواء :

١ - وضوح البناء النظري .

٢ - دقّة اللغة الواصفة .

٣- إمكانية البرهنة على الإثباتات النظرية[١١].

كما يعتمد شميث على العقلانية لكارل بوبر التي ترى أن المعرفة العلمية عبارة عن فرضيات قابلة للتخطىء ، بمعنى أنها نماذج متغيرة ونسبية تعمل على حلّ المعضلات النظرية والتطبيقية التي تواجه العالم في ظرفيات تاريخية معينة[١٢].

٢. تحديد المفاهيم الرئيسية للنظرية

في منظور زيغفريد شميث التواصلي ، لا يمكن للسانيات الجديدة بناء إطار نظري مناسب لموضوعاتها ولتحاليلها إلا داخل نموذج متكامل للتواصل والتلاغي . ويؤلّف هذا النموذج عنده بين عناصر لغوية (النصوص) وأخرى غير لغوية (إشارات ، حركات ، علامات جسدية ، أصوات غير لغوية ، إلخ) تعمل سوياً خلال أشكال التفاعل الرمزي داخل المجتمع البشري : تبادل التحية ، محادثة ، نقاش ، مرافعة ، دروس ، تلقين ، تدريب ، إلخ . فالمُخاطِب يعمل دوماً من أجل التأثير على مُخاطَبه أو محاوره باستخدام استراتيجيات خطابية محكمة تختلف باختلاف الوضعية التواصلية ورهان التخاطب القائم . وهكذا ، تغدو اللغة في أيدي المتخاطبين وسيلة من وسائل تحويل المجتمع وتغييره ، وليس فقط أداة لتبادل عفو الكلام بين جماعة مجهولة من الأشخاص .

يعتمد هذا التصوّر الكلي للغة الحية ولدور التواصل الهائل في تأسيس مجتمع التعاقد والتحاور عدداً جديداً من المفاهيم والمصطلحات اللسانية التي طوّرها شميث داخل نظريته للنص ، سنحاول عرضها عرضاً سريعاً في الفقرات التالية .

٢ - ١. مفهوم " لعبة الأفعال التواصلية "

في كتابه أبحاث فلسفية[١٣]، يعتبر المنطقي الكبير فتغنشتاين اللغة شكلاً من أشكال الحياة الجماعية ونوعاً من أنواع الممارسة الاجتماعية التي يتحقق عبرها عدد من الأهداف المرغوبة . فاللغة مجموعة من الأفعال اللغوية التي يقوم بها الأفراد داخل " حكايات " - أو حرفياً " تواريخ " (Geschichten) - تواصلية متشابكة . ويطلق فتغنشتاين على هذه الأفعال إسم " اللعب اللغوية "، ويعني بها " نظاماً كاملاً للتواصل الإنساني ".

يستعير زيغفريد شميث مصطلح " اللعبة اللغوية " من الجهاز المفاهيمي لفتغنشتاين ، معيداً صياغته على هذا المنوال : " لعبة الأفعال التواصلية " من أجل التأكيد على انغراس مظاهر العمل اللغوية وغير اللغوية في أنساق التواصل انغراساً عميقاً . ويبرز شميث علاقة " لعبة الأفعال التواصلية " الذي أصبح المصطلح الرئيسي لنظريته بالنظام الاجتماعي بهذه العبارات :" إن لعب الأفعال التواصلية " هي بمثابة أنساق اجتماعية بسيطة - بالمعنى الذي يحدّده لحمان (LUHMAN) - مدمجة في النسق الاجتماعي للمجتمع ومرتبطة به بنيوياً "[١٤].
وتتكون " لعبة الأفعال التواصلية " من العناصر التالية :

١. وضعية التحام ثقافي - اجتماعي .

٢. عدد قار من شركاء التواصل مصحوبين بجهاز اقتضاءاتهم الخاصة (انظر الفقرة ٢– ٣).

٣. المكان والزمان .

٤. النصوص المنجزة أثناء التواصل ووحدة الموضوع المعالج داخلها .

٥. النصوص الغائبة الملمح إليها داخل النصوص (التناص).

٦. الأفعال غير اللغوية (الحركات الميمية ، الأصوات الخاصة ، إلخ) .

٢– ٢. مفهوم " الحكاية "

أخذ زيغفريد شميث مفهوم " الحكاية " (أو " التاريخ ") من كتاب الفيلسوف الألماني تشاب (SHAPP) *فلسفة التاريخ* (Philosophie der Geschichen)[١٥] ليبيّن اندماج النشاط الإنساني عموماً والنشاط التواصلي خصوصاً داخل تجربة تاريخية يستحيل بدونها معرفة دوافع الأفعال التي تصدر عن الحيوان الرمزي (الإنسان) وفهمها الفهم الصحيح . و"الحكاية" عبارة عن " لعبة أفعال تواصلية " محدّدة في الزمان والمكان، يشترك فيها شريكان على الأقل لهما تصوّر متقارب للتواصل ويستعملان نفس القواعد ويرضخان لنفس المعايير الاجتماعية . قد تكون هذه "الحكاية" جلسة عائلية أو محاورة طلابية أو زيارة طبية ، إلخ ، أي كل شكل من أشكال الحضور داخل المجتمع . ويبسط شميث إجرائية هذا المصطلح في تحليل الظاهرة اللسانية بصورة مقنعة : " ليست الأشياء هي المعطى الأول القابل للملاحظة ، بل حكايات / وضعيات يمكننا أن نستخلص منها عناصر معينة حسب رغبات المحلّل واختياره والمنظورات والمقاصد التداولية المرجوّة من طرفه . فالحكايات تقدم

لنا في آن واحد الإطار الذي تظهر فيه الأشياء والإطار الذي يمكننا داخله أن نمنحها دلالة ما "[١٦].

٢ – ٣. مفهوم الإقتضاءات

يعد مفهوم الاقتضاءات (Präsuppositionen) أحد المفاهيم الأساسية للفلسفة اللغوية وللسانيات التداولية . ومؤدّاه أن المُخاطِب يتصرف ، أثناء التواصل ، في فعله اللغوي وقد اعتبر أن بعض الأشياء والأحداث معروفة بصورة أو أخرى من قبل مُخاطَبه ، الأمر الذي تترتب عليه انعكاسات هامة على مستوى تأويل الأفعال اللغوية بينهما[١٧].

يرى شميث أنه في حالة " الاقتضاءات " ينبغي الحديث عن كلّ متشابك ومعقّد ، وليس عن عناصر معزولة ومتفرقة . ولذلك ، يستعمل عوضه مصطلح " مركب الاقتضاءات " الذي يعرّفه على هذه الشاكلة : " يشمل " مركب الاقتضاءات "، كل التكييفات والحدود الخارجية والداخلية والمضامين الشعورية والكفاءات والإستعدادات التي يتورّط فيها شركاء التواصل عند انخراطهم في لعبة أفعال تواصلية . يتعلق الأمر بالتكييفات الاجتماعية – الاقتصادية – الثقافية ، والمعارف المرتبطة باللغة والنص والعالم ، والمعارف المستخلصة من التجربة ، والمشاريع ، والمقاصد ، والإستعدادات السِيرَويّة ، إلخ ، وباختصار العوامل الاجتماعية والفردية والإدراكية والإرادية والإنفعالية لشخص من الأشخاص في لحظة معينة من لعبة الأفعال التواصلية " (١٩٧٨ : ٧٦).

لا يخفي شميث إغراق هذا المصطلح في العمومية ، لكنه يؤكّد أن إدخاله ضمن العوامل المحيطة بلعبة الأفعال التواصلية ليس الغرض منه الإلمام بهاته الأخيرة إلماماً شاملاً ، وإنما تحيينها وتحديدها

بصورة مؤقتة حتى يتسنى للمحلّل تعيين بعض المشاكل الجزئية التي تواجهه . ثم إن فائدة إدخال هذا المصطلح في نظرية التواصل يكمن في إمكانية الإشارة معه إلى ما يمكن توضيحه وما لا يمكن توضيحه من العوامل المحيطة بلعبة الأطفال التواصلية ، ومن ثم معرفة درجة صلاحية النتائج التي يحصل عليها اللساني .

ونظراً لأن " مركّب الاقتضاءات " يضم ظواهر عديدة ، فإن المحلّل لا يمكنه أن يصف إلاّ قسماً جزئياً منه ، وبالتحديد القسم الذي تنجزه لعبة الأفعال التواصلية . لأن هذا القسم يوجّه إنتاج النص ويؤثّر فيه أثناء الصياغة والتلقي . ويقترح شميث تسميته بـ " اقتضاءات الوضعية [التواصلية] " (١٩٧٣ : ١٠٤). ولا ينسى شميث التأكيد بأن هذه الاقتضاءات هي من إنتاج المتخاطبين ، وليست مجرد بنيات تقوم بإفرازها الجمل النحوية (١٩٧٣ : ٩٣).

٣. أقسام الفعل التواصلي

إذا كانت " لعبة الأفعال التواصلية " تتكوّن ، كما أشرنا آنفاً ، من عناصر لغوية وأخرى غير لغوية ، فكيف يميز زيغفريد شميث داخل الأفعال اللغوية بين مستوى البنية الصوتية ومستوى الوظيفة الدلالية – التواصلية ؟ يحدّد شميث طبيعة العلاقة بين الأفعال اللغوية داخل العملية التواصلية قائلاً : " إن كل ملفوظ (Aeuserung) يلفظ أثناء التواصل يستند إلى مجموعة محصورة من الدلائل اللغوية . ولهذه الدلائل اللغوية التي تشكل النص السطحي معنى محدّداً (Sinn) – المعنى بمفهوم فريج (FREGE) –، أي أنها تقوم على " قضية " محددة (كما يقال في المنطق) هي " بنيتها العميقة ". وحين تتجلى لغوياً هذه القضية

داخل وضعية تواصلية ، فإنها تنهض بوظيفة اجتماعية تواصلية : إذ تصلح مثلاً لتنفيذ أمر أو إنجاز وعد ، إلخ " (١٩٧٣ : ٥٣).

وهكذا ، يميز شميث ، داخل النص المنجز ، بين المعنى والدلالة. فالمعنى لصيق بالبنية العميقة للنص ، وتتمّ مقاربته بصورة محايثة عن طريق الإستعانة بالقاموس اللغوي. أمّا الدلالة (Bedeutung) فهي مرتبطة بـ " لعبة الأفعال التواصلية "، ولذلك لا يمكن ضبطها إلا بالرجوع إلى السياق والوضعية التواصلية .

٤. نماذج " الواقع "

يمكننا تشبيه " لعبة الأفعال التواصلية " بأفق خطابي مشترك يخص العلاقة التي تربط المكونات اللغوية بالمكونات غير اللغوية وكذا الإحالة إلى نماذج " الواقع ". فلا تشير النصوص داخل هذا الأفق إلى الواقع الفعلي مباشرة ، بل إلى نماذج نسبية من الواقع يمتلكها الفرد تدريجياً خلال تجربته الطويلة مع الكلمات والأشياء . هذه النماذج التي يتم إدراك الواقع المحسوس عبرها وضبط قيم النظام الاجتماعي بواسطتها ، إنما هي بنيات تمثيلية في الذهن وتوجّه مجموع الأفعال الفردية والجماعية للإنسان .

فالأشياء لا تبدو لنا واقعية أو موضوعية إلا حين دخولها دائرة اهتماماتنا ، وشغلها وظيفة ما في مجرى حياتنا ، ولعبها دوراً من الأدوار في تاريخنا الشخصي ، وإعطاؤنا لها إسماً من الأسماء أو وسمنا لها بعلامة من العلامات . يقول شميث بهذا الصدد : " إن المجتمع هو المكان الذي تنبثق منه ، بفعل المعاودة الاجتماعية ، وتستقرّ عنده صور الواقع التي تجمع بين الأفراد والجماعات . وتتحقق علاقة النصوص

بمستويات ارتباطها الإحالي وفقاً لقواعد الجماعة المتواصلة . فلا تحيل النصوص ومكوناتها إلى " الواقع "، ولكن إلى نماذج من الواقع مقبولة من طرف المجتمع . فليس " الواقع " هو الذي يحدد نظام الإحالة الذي بفضله تناقش اجتماعياً وتقررّ القيمة التعينية المعيارات اللغوية والتسلسلات التعبيرية ، وإنما نسق التواصل لمجتمع من المجتمعات " (١٩٧٣ : ٤٥).

ويعود تمثّل الواقع بهذا الشكل إلى المراحل الأولى من تعلم الطفل للغة . فمن الخطأ الاعتقاد بأن الطفل يكتسب في هذا الطور الهام من تكوينه كفاءة لغوية محضة ، أي قواعد استعمال تركيبية ونحوية وصرفية فحسب ، بل يكتسب معها طرق التفاعل مع محيطه الاجتماعي . وكل عبارة لغوية يتعلمها تتضمن نمطاً من أنماط السلوك الاجتماعي ، أي كيفية مقبولة من كيفيات التواجد بين أحضان المجتمع . وهكذا ، فمع كل كلمة يكتسبها الطفل يدرك جزءاً من صور " الواقع " السائدة في بيئته ، وبتدرّجه في تعلم اللغة يصيغ بدوره نموذجاً مبسطاً للواقع لا يفتأ يعدله حسب المعطيات الجديدة لتجربته المتنامية .

٥. المنظور التواصلي للدلالة والإحالة

٥ – ١. ميادين الدلالة

يعاين زيغفريد شميث دلالة الكلمات والنص من منظور مخالف للمنظور اللساني التقليدي الذي يعتبر الكلمة دليلاً لغوياً يحيل إلى شيء في الواقع وينظر إلى اللغة كركام من الكلمات ينهض بوظيفة تمثيلية خارج اللغة . إذ يتصوّر شميث عملية إنتاج النص كإنجاز لمشروع تواصلي ، أي كمبادرة تستهدف تغيير وضعية ما . لذلك ، يرى أنه

يتوجّب وصف الكلمات كعناصر وظيفية تقع فوق مستوى النص ، ويؤكّد أن الدلالة التي من المطلوب على اللساني أن يهتم بها هي دلالة النص لا دلالة الكلمات المعزولة ، وهي دلالة تُدرك داخل فعل التواصل لا خارجه .

من هذه الزاوية في النظر إلى مكونات اللغة ، يعتبر شميث كل مكوّن نصي توجيهاً يرسله مُخاطِب نحو مُخاطَب في وضعية تواصلية كي ينجز فعلاً محدداً لغوياً أو غير لغوي أو ينفعل اتجاهه بانفعال معين ، وبناء على ذلك ، فالنص مجموعة من التوجيهات الموجهة إلى مخاطَب ما ، توجيهات متماسكة موضوعياً وسياقياً . وتنقسم هذه التوجيهات إلى قسمين :

١/ *توجيهات معيارية* : وهي توجيهات ممكنة بالقوة فقط، وتتشكل من حزمة من السّمات الدلالية تخصّ تعليمات خاصة بمكوّن نصي معزول . وهذه السمات معايير لاستعمال مكوّن نصي كثير الورود اجتماعياً (عبارة جاهزة ، مثلاً).

٢/ *توجيهات خاصة بالوضعية* : وهي التعليمات التي تنجز بواسطة عبارة ما في نص من النصوص وداخل وضعية من وضعيات التواصل المعلومة .

فالتوجيه المعياري لجملة ما (وهي مكون نصي) يسمى قضية، ويخص عالماً ممكناً لا يصبح ملازماً إحالياً (أي قابلاً للإحالة) للعبة أفعال تواصلية إلا بعد تخصيص القضية بإحدى العلاقات النحوية . أما التوجيه الخاص بوضعية النصوص فهو دلالتها الاجتماعية - التواصلية أثناء التفاعل اللغوي بين شركاء التواصل .

وهكذا ، يتفق شميث مع اللساني غبوير[١٨] في وجوب التمييز ، عند فتغنشتاين ، بين ميدانين متباينين من الدلالة :

أ) " الدلالة التمثيلية "، وب) " الدلالة النحوية أو الوظيفية ". فـ " الدلالة النحوية " تنتج عن اشتغال " أشكال العمل اللغوية " في إطار "لعبة لغوية ". بينما تنشأ " الدلالة التمثيلية " عن التأويلات الذاتية لـ "الدلالة النحوية "، أي نتيجة لاستعمال " الدلالة النحوية " في وضعية دلالية ملموسة . وفي هذا التوضيح تصحيح لتعريف الدلالة بالإستعمال ، ذلك الإستعمال الذي غالباً ما يفهم على أنه استعمال ثابت لمعجم اللغة ، وهو خطأ فادح ينبغي تداركه داخل دلالات تقوم على النموذج التواصلي وتعتمد نظرية فلسفة اللغة .

من خلال تجربة الإنسان الطويلة مع الأشياء والكلمات ، أخذت مُركّبات من السمات الخاصة بالوضعية التواصلية قيماً صوتية اتفاقية ، بحيث استطاعت معجمات منعزلة تكوين لعب من الأفعال التواصلية على أساس ذلك . فإضفاء قيمة صوتية على ملازم إحالي لوضعية تواصلية (أو لمكون من مكوّنات أفعال تواصلية) يضمن ترابط اللغة بنماذج من "الواقع "، ويشكل مرجعيتها الإخبارية ، ويؤسس علاقتها بالعوالم الفعلية أو الممكنة ، ويمنح ملفوظاتها بعداً تمثيلياً بالنسبة لمستعمليها . ومن ثم، فإن المعجمات لا تحيل إلى الأشياء ، بل تبيّن نوع السّمات الخاصة بالوضعية التي لها قيمة المعيار بالنسبة لإحالة الكلمات داخل النص . وبعبارة أخرى ، تنظّم فحص وضعية تواصلية حسب مقاييس تأويلية متّفق عليها جماعياً واجتماعياً .

٥- ٢. مقولة الإحالة

الإحالة مقولة معقّدة تعالجها عدة اختصاصات : التاريخ ، المنطق ، علم النفس الإدراكي ، اللسانيات ، إلخ . لكن زيغفريد شميث ينبّه إلى حقيقة أساسية حينما يشير إلى أنها مقولة تنتمي أساساً إلى

مستوى التواصل ، لا إلى مستوى القضايا أو الجمل . فهي ، في نظره ، عبارة عن فعل يساهم في إنجازه شركاء التواصل ، ويربطون من خلاله بين عناصر نصية وأخرى غير لغوية من الوضعية التواصلية .

الإحالة هي ربط علاقة بين نص ونموذج للواقع صالح بالنسبة للمتدرجين في سيرورات التواصل ، وليست العلاقة بين دليل لغوي وشيء غير لغوي يحال عليه . فيمكن للكلمات المعزولة أن تشير إلى عدد كبير من الأشياء دون أن يكون بين هذه الأشياء مع ذلك أية علاقة أو صلة . والواقع أن الكلمات ، عندما تكون مجرد مكونات نصية ، تحتوي على تعليمات موجّهة إلى شركاء التواصل كي يُرجِعوا هذه المكونات إلى تناظرات دلالية (شبكات دلالية) تشكل أساس النص ويتم بمعرفتها تنفيذ التعليمات المذكورة . فالتناظرات إذن هي الشبكات الحاملة للإحالة . يوضّح شميث بهذا الشأن أنه " ينبغي التسليم بأن النسق التواصلي لمجتمع من المجتمعات هو الفضاء النهائي لإحالة الأشياء (= للترميزات التي لها قيمة إحالية). فداخل الإطار العام للتواصل، لا خارجه يُقرَّر ما يضبط وكيف يضبط ما نعتبره " فعلياً " (أي الواقع القابل للترميز). إذ داخل وضعيات ملموسة ، تؤوَّل تلفّظات لغوية (نصوص ومكوّنات نصية) كإشارات يتوجّب على إثرها ربط الصلة بعناصر محددة - لغوية وغير لغوية - من الوضعية الدلالية ، وعند هذه الوضعيات المحسوسة يصبح الكلام إبلاغاً فاعلاً من جهة قيمته التواصلية "[19]. ممّا يعني أن اللغة ، من هذا المنظور (منظور فلسفة اللغة)، نظام موجّه للأفعال الإنسانية سواء أكانت أفعالاً لغوية أو أفعالاً حركية ، بل أكثر من ذلك تُعتبراللغة هنا جهازاً لتشكيل نماذج " الواقع " التي يستهدفها شركاء التواصل .

ويرى شميث أن هذه النظرة إلى اللغة يجب أن تُعمَّم أيضاً على

محتوى النسق اللساني (أي المعجم) وبنفس الطريقة ، أي أنــــه ينبغـي اعتبار تداول معجمة بمثابة إشارة للقيام بعمل ما ، لغوي أو غير لغوي ، وما يصدق على المعجمة يصدق كذلك على المفهوم ، أي على المعجمــة الخامة قبل تجليها في النص . يبرز شميث هذا التصـــور كمـا يلــي : "وهكذا، يمكننا أن نصف مفهوماً كإشارة للتصرف وفقاً لضــــرب مُلقّــن مستقر في جماعة لغوية معطاة بفعل وروده ، ومن ثم محتمل ومرتقـب ، فالمفهوم يتجلى كـ " مكان لغوي " أو كتلقي لغوي لكل إمكانات استعمال مُركّب من الوحدات الدلالية ، كـ "اسم " لقسم مـــن تواريـخ اســتعمال معجمة معطاة وردت في نصوص مختلفة . وقسم تواريخ المعجمة هــــذا الذي يأخذ شكلاً موحّداً داخل " أجواء عائليــــة " (Familienähnlichkeiten) يُحدَّد بنيوياً حسب المكان الذي يشغله المفهوم داخل النســـق المفـاهيم المناسب له : يحدّد سياق النسق الإمكانات الوظيفية للمفهوم الفـــردي ، ويعيّن ما يمكن أن ينجزه عن طريق شبكة من التعارضات و/أو إمكانــات الدخول في عملية تآلفية مع معجمات ما في سياقات فعليــــة " (١٩٧٣ : ١٤٠ - ١٤١).

لكي نفهم كلام شميث حول دور المعجمة المزدوج في عمليتــي التواصل والإحالة ، لابد من التذكير بتعريف غريماس للمعجمة وكيفيـــة تأليفها للسمات الدلالية المختلفة . وذلك لأن شميث يعتمد هنا ، كغـيره من اللسانيين الألمان ، على الجهد النظري الكبير الذي بذله الســـميائي الفرنسي في هذا الاتجاه . يعرّف غريماس التواصل اللغوي بأنــــه فعـل اختياري قبل كل شيء ، فعل يتمّ من خلاله اختيار بعض الدلالات وإقصاء دلالات أخرى . غير أن هذه الحرية نسبية ومحددة بشروط . كيف ذلك ؟ يرى غريماس أن خير مثال لطريقة استعمال هذه الحريـــة تقدّمــه لنــا المعجمة أثناء تعاملها مع مختلف السّمات التي تتشكّلها . فـ " المعجمــة

هي مكان التقاء وتجلّي السمات الآتية غالباً من مقولات وأنساق معنمية (sémiques) مختلفة ومرتبطة ببعضها البعض عبر علاقات تراتبية.. لكن المعجمة هي أيضاً مكان التقاء تاريخي . فرغم طابعها المستقرّ ، تنتمي المعجمة في الواقع إلى نسق الحدث (Evénement)، وهي لذلك تخضع للتاريخ . مما يعني أنه عبر التاريخ تغتني المعجمات بمعانم جديدة (sémes) وتفقد أخرى "[٢٠]، أي أن المعجمة التي تضم عدداً من السمات الدلالية القابلة للزيادة أو التقليص تختار ، عند تجلّيها داخل الخطاب ، السمات التي تتناسب والسياق التواصلي فقط .

٥- ٣. التناظرات الحاملة للدلالة

إذا اعتمدنا تصنيف كارل ماير وزملائه للتناظرات الدلالية إلى ثلاثة أنواع (تناظر مُوَحَّد للمعنى ، تناظر مُركّب ، تناظر مُخصّص)[٢١]، وحاولنا مقابلتها بما تحيل إليه من أنواع " الحكاية " عند زيغفريد شميت، حصلنا على الخطاطة التالية :

الشبكات الحاملة للدلالة		الأشياء المحال عليها
تناظر مُركّب	←	مُركّب متباين من " الحكايات "
نتناظر موحّد للمعنى	←	" حكاية أولية " (مركب منسجم من " الحكايات")
تناظر مخصّص	←	" حكاية سطحية " (حكاية معينة)

عرّفا غريماس وكورطس مفهوم التناظر (Isotopie) الذي استعاره من ميدان الفيزيائيات - الكيميائيات بأنه " خاصية تكرارية تقع على طول سلسلة مُركّبية لسمات سياقية (Classèmes) تضمن للخطاب - الملفوظ انسجامه . إنطلاقاً من هذا المعنى ، يبدو من الواضح أن

المُركَّب الذي يجمع بين صورتين معنميتين على الأقل يمكن اعتباره كسياق أدنى يسمح بإقامة تناظر "[٢٢]. ثم وسّعا من دلالته ليشمل كل "تردّد للمقولات المعنمية "[٢٣].

فإذا أخذنا مثلاً جملة (سُقِي الرحل)، وقمنا باستخلاص النواة الدلالية الأساسية للفعل الثلاثي " سقى " التي هي " أسال الماء أو أعطاه"، وجدنا أن الفعل " سقى " يحيل أصلاً إلى قسمين مختلفين من الكائنات كلاهما يمكنه أن يأتلف معه : يخص القسم الأول الإنسان (= الرجل ، المرأة ، الصبي ، إلخ)، بينما يمسّ القسم الثاني النبات (= الشجر ، القمح ، الورد ، إلخ). فالقسمان يتوفران على سمة دلالية مشتركة هي " حي "، وينفردان بسمة خصوصية وتمييزية : " إنساني " بالنسبة للقسم الأول ، و" نباتي " بالنسبة للقسم الثاني . وهكذا ، فكلما تجلّت هذه السمة التمييزية في سياق ما يؤدي تآلفها مع النواة الدلالية لفعل " سقى " إلى دلالة معجمية محددة :

- " سقى (أسال الماء) " + " نبات " = رشّ الماء

- " سقى (أعطى الماء) " + " إنسان " = أشرب الماء

فالتناظر الموحّد للمعنى يوجّه قراءة جملة الفعل المبني للمجهول (سقي الرجل) إلى سياق معيّن (الشراب) وإلى حكاية أولية (شراب الرجل لسائل ما). أما التناظر المُركّب فيحيل إلى حكاية متباينة أو حكايات تحتمل عدة معان : قد يشير التناظر المركّب إلى " شراب الماء "، أو " ... "، أو " شراب السمّ "، إلخ . في حين يقوم التناظر المُخصَّص بتحديد " الحكاية " أو السياق الفعلي الذي يجب أن تقرأ فيه جملة (سُقِي الرجل)، وهو على سبيل المثال : (شراب الرجل للماء الزلال).

والمستفاد أنه ينبغي على المعجمة أن تخضع لتقليص في عدد

سماتها الدلالية الدنيا (أو معانيها الصغرى) داخل النص حتى تؤدي تعليماتها الإحالية على الوجه الصحيح . وينهض التناظر السياقي بهذا الدور عندما يقوم بتصفية معاني المعجمة من كل ما قد يشوّش الفهم أو يحمل على الإبهام الدلالي . وبإجمال ، فإن :

أ) الدلالة المعجمية للكلمة هي نتاج لإدماج محوري لدلالاتها النصيّة الوحيدة المعنى .

ب) التعليمات الإحالية لنص من النصوص هي نتاج لإدماج مُركَّبي للدلالات النصية المتواجدة داخل النص .

ثم إن الخضوع للتعليمات الإحالية للنص شرط ضروري لفهم تعليماته الإنجازية وتحقيق التواصل بين المخاطبين على أساس معطيات فضاء التجاور .



الهوامش

* هذا المقال هو الجزء الأول من نص مداخلتنا في أعمال مؤتمر النقد السابع الذي نظّمه قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب بجامعة اليرموك (إربد – الأردن) في الفترة ما بين ٢٠ – ١٩٩٨/٧/٢٢م تحت عنوان " استراتيجيات التلقي في النقد الأدبي ".

١) والحقيقة أن المؤرِّخ والناقد الفرنسي الكبير هيبوليت طين (١٨٢٨ – ١٨٩٣). دافع في النصف الثاني للقرن التاسع عشر بقوة من خلال كتابات عدّة مثل مؤلّفه البارز *تاريخ الأدب الإنجليزي* ، عن ضرورة استناد النقد الأدبي إلى نظرة علمية متينة تفسّر لنا الظواهر الأدبية والفنية والثقافية تفسيراً علمياً مقنعاً . وكذلك ، نجد في النقد العربي القديم ، مثلاً عند ابن سلام الجمحي وابن قتيبة الدينوري ، محاولات واضحة لإعطاء النقد أبعاداً تفسيرية مهمة .

2) Siegfried J. SCHMIDT, *Textheorie, Probleme* einer Linguistik der Sprachlichen Komunikation, München, Wilhelm Fink Verlag, 1973 (UTB 202).

٣) راجع مثلاً مقالة زيغفريد شميث ، " التواصل الأدبي "، بيروت : *مجلة الفكر العربي المعاصر* ، ترجمة نزار التجديتي ، عدد ٤٦ (عدد خاص بالتداولي / التواصلي)، صيف ١٩٨٧، ص. ٥١ – ٥٨ .

٤) راجع محمد مفتاح " دور المعرفة الخلفية في الإبداع والتحليل "، فاس ، مجلة *دراسات سميائية* ، عدد ٦ (عدد خاص بجمالية التلقي) خريف – شتاء ١٩٩٢ ، ص. ٨٥ – ٩٣ ؛ صلاح فضل ، نحو تصور كل لأساليب الشعر العربي المعاصر ، الكويت ، *عالم الفكر* ، مج ٢٢ ، عدد ٣-٤، ١٩٩٤، ص. ٦٦ – ٩٣ .

٥) هارتمان ، " وضع حدود النص : إحدى المهام العلمية للسانيات النصية " :

Peter HARTMAN, L'Etablissement des dimensions du texte. Une des tâches scientifiques de linguistique textuelle, trad. De l'allemand par J. F. CHALAT in *Linguistique et Sémiologie Travaux du Centre de Recherches Linguistiques et Sémiologiques* de Lyon. n°5 (numéro spécial : " Textlinguistik "), Présentation par Pierre BANGE, Lyon, Press, Univer. De Lyon, 1978, p. 11.

٦) هارالد فاينريخ ، الزمن : الحكي والتعليق :

Harald WENRICH, *Tempus, Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgarr, 1964, S. 11.

٧) نفس المرجع ، ص ١٣ .

٨) راجع الجزء الثاني من كتابه النظرية والتجربة . مشاكل النظرية العلمية ونتائجها :

W. STEGMULLER, *Theorie und Erfahrung. Probleme und Resultate der Wissenschaft theorie.* II. Berlin, 1970.

٩) راجع عمله *البنية المنطقية للفزيائيات الرياضية* :

Joseph D. SNEED, *The Logical Stucture of Mathematicatical Physics,* Reidel, Dordrecht, 1971.

١٠) راجع بحث توماس كوهن ، *بنية الثورات العلمية* ، ترجمة شوقي جلال ، سلسلة عالم المعرفة ، رقم ١٦٨ ، ١٩٩٢ .

١١) انظر نزار التجديتي ، " نظرية الإنزياح عند جان كوهن "، *دراسات سميائية* ، عدد ١ ، خريف ١٩٨٧ ، ص ٤٧ .

12) Karl R. POPPER, *Conjectures and Refutations,* New York, Basic Books, 1962.

13) Ludiwg WITTGENSTEIN, Philosophische Untereuchungen, Mühen, W. Fink Verlag, 1961.

١٤) شميث ، " المضحك من خلال النموذج النظري للعب الأفعال التواصلية " :

S. SCHMIDT, Le Comique dans le modèle descriptif des jeux d´actes de communication, in W. PREISENDANSZ & R. WARNING (eds), Das Komische, München, W. Fink Verlag, 1976, S. 165-189, trad M. PAUGET, *Linguistique* et *Sémiologie*, n°5, 1978, p. 176.

١٥) انظر شميث ، " النص " و" التاريخ " كمقولات تأسيسية " :

S. J. SCHMIDT, " Text " und " Geschichte " als Fundierungs-kategorien, in W. D. STEMPEL. (ed), *Beiträdge zur Textlinguitik*, München, W. Fink Verlag, 1971, S. 50.

١٦) شميث، *الدلالة والمفهوم . نحو علم للدلالة فلسفي لغوي* :

S. J. SCHMIDT, *Bedeutung und Begriff. Zur Fundiernung einer Sprachphilophischen.* Semantik, Branschweig, 1969, S. 56.

١٧) انظر إيرت ، " الإقتضاءات في أفعال اللغة " ضمن الكتاب الجماعي الإقتضاءات في فلسفة اللغة :

K.H. HEBERT, Präsuppositionen im Sprechajkt in J. E. PETOFI & D. FRANCK (eds), *Präsuppositionen Phiolsophie und Linguistik*, Francfort-Main, S. 421 – 44.

١٨) راجع غيوير ، " المعجمات المشروط بمعايير " ضمن كتابه *استعمال الكلمات ودلالة اللغة* :

G. GEBAUER, Kriterienbedingte Wörter, in *Wortgebranch Sparchbedeutung*, München, W. Fink Verlage, 1973.

١٩) شميث ، " دراسة علمية للسرد الأدبي – النظرية والتطبيق " ضمن الكتاب الجماعي *السيميائيات السردية والنصية* :

S. J. SCHMIDT, Théorie et pratique d´une étude scientifique de la narrativité littéraire, Sympossium de Sémiotique littéraire d´Urbino (Juilet, 1971), trad, J. MILNER in *Sémiotique narrative et textuelle*, CL. CHABROL (éd), Paris Librairie Larousse-Université, 1973, p. p. 139.

٢٠) غريماس ، الدلاليات البنيوية :

Algirdas Julien GREIMASS, *Sémantique structural*, Paris, Libr. Larousse, 1966, p. 38.

و" المعانم "، مفردها " معنم"، وهي السمات الدلالية الدنيا المكونة للمعجمة .

٢١) انظر كتابهم *أقسام القراءة كمدخل للسانيات النصية* :

W. KALLIMEYER und alii, ***Lektürekolleg zur Einführung in die Texlinguistik*, I. Francfort-main, 1973, S. 80.**

٢٢) غريماس وكورطس ، *السيميائيات . القاموس المعقلن لنظرية اللغة* ، ج. ١ ، مادة " تناظر " :

A.J. GREIMAS & Joseph COURTES, ***Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t. I, Paris, Librairie Hachette, 1979, p. 197.**

ولنظرة تطبيقية حول مصطلح التناظر ، راجع دراسة أنور لوقا ، الحاج المرتاش . قراءة سميائية لنص تاريخي للمقريزي ، ترجمة نزار التجديتي ، القاهرة ، *مجلة فصول* ، مج ١٣ ، عدد ٣ ، خريف ١٩٩٤ ، ص ٢٥٧ – ٢٦٧ .

٢٣) غريماس وكورطس ، *نفس المرجع* ، ١٩٧ – ١٩٨ .

لائحة المراجع



أ - باللغة العربية

التجديتي ، نزار

" نظرية الإنزياح عند جان كوهن "، *مجلة دراسات سيميائية* (فاس)، عدد ١، خريف ١٩٨٧ ، ص ٤١ – ٧٢ .

شميث ، زيغفريد

" التواصل الأدبي "، *مجلة الفكر العربي المعاصر* (بيروت)، ترجمة نزار التجديتي ، عدد ٤٦ ، صيف ١٩٨٧ ، ص ٥١ – ٥٨ .

فضل ، صلاح

" نحو تصوّر كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر "، *مجلة عالم الفكر* (الكويت)، مجلد ٢٢ ، عدد ٣-٤ ، ١٩٩٤ ، ص ٦٦ – ٩٣ .

كوهن ، توماس

بنية الثورات العلمية ، ترجمة شوقي جلال ، سلسلة عالم المعرفة ، رقم ١٦٨ ، ١٩٩٢ .

لوقا ، أنور

" الحاج المرتاش . قراءة سيميائية لنص تاريخي للمقريزي "، ترجمة نـــزار التجديتـــي ، مجلـــة *فصول* (القاهرة)، مج ١٣ ، عدد ٣، خريف ١٩٩٤ ، ص ٢٥٧ – ٢٦٧ .

مفتاح ، محمد

" دور المعرفة الخلفية في الإبداع والتحليل "، مجلة *دراسات سيميائية* ، عدد ٦ ، خريف – شتاء ١٩٩٢ ، ص ٨٥ – ٩٣ .

ب ـ باللغات الأجنبية

EBER, K. H.
Päsupositionen im Spreakt, in J. E . PETOFI 1 D. FRANCK (eds.), *Präsuppositionen Philosophie und Linguistik*, Francfort-Main, 1973.

GEBAUER, E.
Kriterienbedingte Wörter, in *Wortgebranch Sprachbedeutung*, München, W. Fink Verlag, 1973.

GREIMAS, A. -J.
Sémantique structurale, Paris, Librairie Larousse, 1966.

GREIMAS, A. -J. & COURTES, J.
Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, t. I, Paris, Librairie Hachette, 1979.

HARTMAN, Peter
L'Etablissement des dimensions du texte. Une des tâches scientifiques de la linguistique textuelle. *Linguistique & Sémiologie*, n° 5, 1978, pp. 7-31.

KALLMEYER, W. & alli
Lektürekolleg zur Einführung in die Textlinguistik I, Francfort-Main, 1973.

POPPER R., Karl
Conjectures and Refutations, New York, Basic Books, 1962

SCHMIDT, Siegfried J.
- *Beteutung und Begriff. Zur Fundiernung einer Sprachphilophischen Semantik*, Branschweig, 1969
- ''Text'' und ''Geschichte'' als Fundierungs-kategorien, in W. D. STEMPEL (ed.), *Beiträge zur Textlinuistik*, München, W. Fink Verlag, 1971.
- *Textheorie. Probleme einer Linguistik der Sprachlichen kommunikation*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1973 (UTB 202), (trad. espagn. : *Teoria del texto*, Madrid, 1978).
- Théorie et pratique d'une étude scientifique de la narrativité littéraire, Symposium de Sémiotique littéraire d'Urbino (Juillet, 1971), trad. fr. in *Sémiotique narrative et textuelle*, Cl. CHABROL (éd.), Paris, Librairie Larousse-Université, 1973.
- *Das Komische*, München, W. Fink Verlag, 1976 (trad. fr. partielle : Le Comique dans le modèle descriptif des jeux d'actes de communication, *Linguistique & Sémiologie*, n° 5, 1978, pp. 57-100.

SNEED D., Joseph
The Logical Structure of Mathematical Physics, Reidel, Dordrecht, 1971.

STEGMULLER W.
Theorie und Erfahrung. Probleme und Resultate der Winssenchaft theorie, II, Berlin, 1970.

TAINE, Hyppolite
Histoire de la littérature anglaise, Paris, 1865, 3 [illegible].

WEINRICH, Harald
Tempus. Besprochene und erzählte Welt, Stuttgart, 1964 (trad. fr.: *Le temps*, Paris, 1973).

WITTGENSTEIN, Ludwig
Philosophische Untereuchungen, München, W. Fink Verlag, 1961.

وقفة مع كتاب «الشعر والتلقي»



للدكتور نعيم اليافي

ماجدة محمد حمود

صدر كتاب " الشعر والتلقي " للدكتور نعيم اليافي ، عن دار بترا بدمشق عام ١٩٩٩ ، ليعالج أهم أزمة يعاني منها الشعر الحديث ، وهي أزمة التلقي ، فيناقش معالمها والأسس التي يقوم عليها هذا الشعر ، ويبين بعض الحلول المقترحة لحل هذه الأزمة ، كما يبين عيوب بعض قراءات الشعر الحديث .

بدا لنا د. نعيم اليافي مترسماً خطى النقاد المحدثين الذين بدؤوا يهتمون بالمتلقي ، أي بثقافته وبمرجعياته المعرفية : الفكرية والجمالية والنفسية ، لكونه أحد الأسس الثلاثة للعملية الإبداعية (المبدع ، النص ، المتلقي) وبذلك حولت نظرية التلقي الإهتمام إلى النص والمتلقي ، فرصدت التفاعل بين بنية التأثيرات (النص) وبنية التجاوب (المتلقي).

أزمة التلقي :

إن أزمة التلقي من أبرز إشكاليات الشعر العربي الحديث ، لذلك نجد د. اليافي يتوقف عند بعض معالمها ، موضحاً أن للشعر عصوره ومدارسه وتطوراته ومفهوماته ، لذلك لا يجوز أن نتلقى نصاً شعرياً ينتمي إلى تيار أو حركة لها آلياتها ومصطلحاتها بأدوات نص آخر له آلياته المختلفة ، ولعل سوء الفهم أو صعوبة التلقي تأتي من تلقي نص من خلال معايير أنتجتها فنون مغايرة في ظل أحوال مغايرة .

وقد بيّن أن من شروط التلقي حتى يتم التواصل بين الشعر والمتلقي : الوعي الذي يشمل المعرفة والإدراك والفهم ، وبناء على ذلك فرّق بين مستويات التلقي :

١. التلقي التداولي العام : وقد جربه على طلاب الجامعات، فلاحظ *سيطرة الطريقة التقليدية* في التلقي ، والخضوع لما هو سائد من القيم الأدبية ، مما يؤدي إلى *شيوع نظام الذاكرة* أي الحفظ والإنشاد ، وبات القياس خير وسيلة ينال النص الشعري شرعيته وأدبيته ، وبذلك حاول د. نعيم أن يؤسس لنظرية التلقي التجريبية .

٢. التلقي الوثائقي : أي القراءة *الاجتماعية* حيث نجد مجموعة من الثنائيات المتعارضة (الجماعة والذات ، الفكر والإحساس ...) من أهم سماته التركيز على المضمون ، والدعوة إلى العامية ، وسيطرة الشعارات ، مما أنتج آليات مكررة وقوالب جامدة ، تبعد النص عن الحياة ، أما القراءة *النفسية* فتقوم على الإنتقائية ، فيتم النظر إلى النص بوصفه وثيقة نفسية لصاحبه ، في حين نجد أن مأزق القراءة *الدينية* في أسلمة الوجود دون أنسنته ، وتبدو الخصوصية دمغة لا تعرف التطور ، كما يتم تناول النص بوصفه تعبيراً عن الحقيقة لا بوصفه إيهاماً أو نوعاً من التخييل .

٣. التلقي التعددي المفتوح : ينتقد د. نعيم القراءة التفكيكية التأويلية التي خرجت من سلطة المؤلف وسلطة النص معاً ، مما سيفضي إلى طريق مسدود ، إذ يسمح بقراءة مفتوحة استهلاكية لا أساس لها ولا حدود . كما أن الزعم بأن كل قراءة هي إساءة فهم ، يعني المساواة بين القراءات الصالحة والطالحة إزاء النص الواحد ، لا أعتقد أن القراءة التفكيكية قراءة استهلاكية ، صحيح أنها تهدف إلى هدم الإجماع السائد على دلالة النصوص لا لتستبدل بها دلالة جديدة بل لتعرية الإجماع بشكل يوضح أن الصراع الداخلي في النص لا يسمح إلا بتعدد المعاني ، وبذلك يكون النص ساحة تباينات لا ساحة بيانات ، وساحة تفجير للمعاني لا حصرها في معنى واحد .

٤. **التلقي التعاقبي** : الذي يعني تلقي الاجيال المتعاقبة ، وهذا يحتاج إلى تراكم الزمان والمعرفة والتغيير أي التطور ، فيستطيع أولاً أن يصف مجمل التلقيات المتعاقبة ، وخاصة القراء النقاد كل حسب أفق انتظاره وتوقعه ، وهو ثانياً يستطيع أن يكشف طبيعة فهم القراء المتعاقبين للنص الشعري ليظهر مدى الاختلاف في طبيعة هذا الفهم ، وهو ثالثاً يحدد نوعية الأثر وشدته التي يحدثها لدى كل قارىء وقد تبيّن أنه كلما كان الأثر قوياً انزاح عن معايير الجمالية للقارىء العادي وغير أفق انتظاره ، وهو رابعاً يصف العمل الواحد بهدف تحديد وضعه التاريخي في نطاق السياق العام للتجربة الأدبية ككل ، مما يؤسس لنظرية الإبداع ونظرية النقد ونظرية الأدب .

ويبدو لنا د. اليافي ميالاً لهذا النوع من القراءة ، إذ لم نجده يتوقف عند مساوئها ، وإن توقف عند محاسنها .

ثم حدثنا في الجزء الأخير من كتابه عن أبرز *معالم تطور الحركة الشعرية في سورية ولبنان (١٨٣١ - ١٩٩٠)* :

١. **البواكير** : (١٨٣١ - ١٩١٨) قسمت هذه المرحلة إلى مرحلتين: الأولى عنيت بالأصباغ البلاغية ، أما المرحلة الثانية فقد تخلصت من بعض هذه الأصباغ إلا أنها مازالت تهمل المكونات الأساسية للشعر (الخيال ، الموسيقى ، الإنفعال) .

٢. **الرواد** : (١٩١٨ - ١٩٣٥) حيث تجمع بينهم الموضوعات (المناسبات ، النضال ، التجارب الخاصة) لكن الصياغة تعود إلى القديم وتتمثله وتحاكيه ، بدأت تعني بالهم الخاص إلى جانب الهم العام ، وبدأت اللغة تتميز بجمالية الأداء .

٣. البناة : (١٩٣٥ - ١٩٤٨) بدأ الإنفتاح أكثر على الغرب ، لذا اتسمت هذه الفترة بالإختلاط والزعزعة ، فآثر أن يدرس الشعراء وفق اتجاهاتهم الفنية الغالبة (الكلاسية الرومنسية : عمر أبو ريشة ، الكلاسية المتمردة إلياس أبو شبكة ، الرمزية : سعيد عقل ، وقد مهد هؤلاء البناة الطريق إلى المجددين ، وإن كنا نختلف مع د. اليافي في انضواء إلياس أبو شبكة تحت لواء الكلاسية المتمردة ، الأفضل أن يكون منضوياً تحت لواء الرومنسية التي عرف عنها التمرد .

٤. المجددون : (١٩٤٨ - ١٩٦٧) وقد لاحظ الناقد أن قضية التجديد قامت على ثلاثة أعمدة (التراث ، الثقافة الغربية ، تلبية حاجات الواقع) كل ذلك تداخل في (أنا) الشاعر وأثر فيها ، وقد حاول أن يتلمس تقنيات الخطاب في بنية القصيدة الحديثة ، وانتبه إلى أن *العنوان* يقرأ من منظور القصيدة كما تقرأ من منظوره ، ويلقي بالظلال الوارفة على موقف الشاعر من الكون والإنسان ، كما أكد أهمية *القصيدة المتكاملة* التي لم تعد تضم مضموناً محدداً بل مجموعة من العناصر المتعالقة المتناغمة والمتضادة لتشكل منه (الخير والشر ، ... والإيمان ، الجسد والروح ...) كما نسمع في القصيدة الحديثة *تعدد الأصوات* صوت الأنا وصوت الآخر ، صوت المتكلم والمخاطب ، صوت الهو والهي ، نسمع تعدد النغمات يوحدها الإنطباع ، وقد أصبحت القصيدة بسبب التوتر والصراع والحكي وتعدد الأصوات والتناقض *درامية الحدث* ، مما يعني أنها أكثر حيوية ، أما *الوحدة العضوية* فتعني وحدة الشكل والمضمون ، أي وحدة النسغ الذي يروي جسد القصيدة ويسري في عروقها مثلما يسري اليخضور من جذع الشجرة إلى أوراقها ، كما بيّن أهمية *الإيقاع والموسيقى* رغم إهمالها القافية ، فقد لوّنت في حرف الروي ، واقتصرت على البحور الصافية ، تمد في حركتها أو تقصر حسب حالة

الشعور ، كذلك توقف عند أهمية *الصورة الفنية* التي لم تعد للزركشة ، إذ باتت وسيلة تعبيرية تجسد الرؤيا التي تعتلج في أعماق الشاعر ، كذلك نجده يبيّن أهمية *الأسطورة والترميز* في الشعر الحديث ، حيث متح الشعراء من الثقافة العربية والغربية معاً ، واستخدموا *تقنية التركيب* التي تستمد تفاصيلها من علم النفس وعلم الجمال والفلسفة والسينما ، كما لاحظ أن انتظام النصوص بات وفق *معمار محدد* (النمط التوالدي ، والنمط التوافقي والنمط التعارضي) كذلك لاحظ وجود علاقات بين الصورة وأجزائها التي تتجلى في القصيدة ، ووجود صلات بين البداية والنهاية ، ثم تتبع خط تطور الحدث وشكل التحول والصراع ، كما بدأت *اللغة* تصبح شعرية بعد أن غلب عليها التقرير ، وذلك لاعتمادها على الإنزياح الذي بات سمة أساسية من سمات اللغة الشعرية .

٥. تجارب الشعر العربي المعاصر (١٩٦٧ - ١٩٩٠) يقدم ثلاث ملاحظات :

* الأولى التجاور : الذي يعني إمكانية التعايش بين أشكال مختلفة كل منها ينتسب إلى نمط من الرؤية ومن البنية الفنية (طبقي ، شعري).

* الثانية التجريب : الذي يعد من طبيعة عصر التحول ، لهذا تحاول الحداثة أن تتجاوز ذاتها لتطرح إمكانات لا حصر لها في تقنيات النص والنص المضاد .

* الثالثة التطلع : الذي يعني أن جميع أشكال التعبير تجد نفسها في مأزق أو حالة قلقة ، سواء منها المحافظة أم تلك التي تقطع صلتها بالماضي وتتجه نحو المستقبل ، الكل يبغي ولادة جديدة وأفقاً ، ولكن كيف ؟ هذه الإشكالية الأساسية التي كابدها كل شكل .

كنا نتمنى لو أشار د. اليافي إلى محاولة الشعر الحديث التجريب والتطلع والتجاور مع الأجناس الأدبية والفنون التشكيلية والسينمائية والموسيقية من أجل تقديم أشكال جديدة للشعر الحديث .

لكن يحمد للناقد أنه حاول أن يقدم لنا أهم ما يؤسس تجارب الشعر العربي المعاصر :

مفهوم الشعر : بات الشعر حلقة وسطى بين دائرتي الشعر والنثر ، حاولت قصيدة النثر التحرر من هذه الحلقة ، لتجعل من النص محاولة دائمة للتخطي والتبدل والتجاوز ، فتبتعد به عن النظم والتقرير .

مفهوم الإيقاع : مع قصيدة الحداثة لم نعد نسمع القصيدة ، وإنما نراها ونتأملها ، حلت فيها العين محل الأذن ، وحل إيقاع الصمت محل إيقاع الحركة ، دخلت عملية التلقي إشارات وحركات جديدة يدركها القارىء لا السامع ، برز في الشعر إيقاع الصورة بدلاً من إيقاع الغناء ، فنحت الكتابة الشعرية نحو التوزيع والمساحات البيضاء والإشارات الرياضية ، لتعيد إلى الأذهان ما يردده الشعراء من أن طريقة القول هي أكثر أهمية مما يقال ، وهي بالتالي تهب القصية شعرية .

اللغة الشعرية : يريد الشاعر الحديث أن تكون اللغة لغة إبداع وتشكل جديدين بكل ما تحمله المفردة من معنى لا لغة ، يريد لها أن تكون رحماً لخصب جديد ، أو غابة شاسعة كثيفة من الإيقاعات والإيحاءات والتوهجات ، إنها مغامرة رفض التراث والعالم بغية الكشف عن آخر بديل وجديد والتفلت من القيد إلى رحاب الحرية المجهولة والمطلقة .

مفهوم البديل : هنا لم نجده يتوقف عند الجانب النظري ،

وإنما حاول أن يتوقف عند زعم القصيدة الحديثة أنها البديل لكل التراث الشعري ، وترى أن ألفتنا لهذا التراث وتعودنا سماعه وتدريسنا إياه ، وعكوفنا عليه ، هي عوائق عدم تذوقنا لنصوصها .

وهكذا حاول د. اليافي أن يقدم لنا أسس الحداثة الشعرية ، لعله يسهم في بناء المفهومات الحديثة للشعر ، وبالتالي يسهم في تواصل هذا الشعر مع المتلقي الذي اعتاد المفهومات التقليدية للشعر ، فيزوده بوعي جمالي جديد ، لكن الناقد في هذا الجزء لم يقدم لنا نظرية التجريبية التي لمحناها في الجزء الأول من الكتاب ، رغم أن إشكاليات المتلقي التي نلمحها منذ حركة الإحياء إلى اليوم ، خاصة في حركة الشعر الحديث ، وكذلك لم يتوقف عند أنواع القصيدة الحديثة التي أثارت إشكالات كثيرة في تلقيها .



المصطلح النقدي :

يبدو لنا الناقد معنيا بتجديد أدواته المعرفية ، ومفهوماته النظرية ، وقد تجلى ذلك بشكل واضح في العناية بتحديد مصطلحاته ، فنجده *يعرف الشعر* الذي سيتناوله بالدراسة ، " فهو كل نص انتمى إلى الشعرية الفنية أو الشاعرية النوعية ، أو إلى حركاته السائدة التقليدية والرومانسية والحرة والنثرية ... وبغض النظر مؤقتا عن الإشكاليات التي تطرحها نماذج التعبير الأدبية في الزمان أو المكان في البيئة أو في الثقافة لدى هذه المدرسة أو التيار أو حتى الشاعر ذاته ، فإن كل ما يصدر عن هذه جميعا من إنتاج إبداعي له تقاليده في السيرورة أو في الصيرورة " قول شعري " ينضوي تحت هذا العنوان المطروح للحوار ".

يلفت النظر هنا الرؤية المنفتحة للشعر ، إذ يتسع صدر الدراسة

لكل ضروب الشعر وتجلياته ، سواء منها التقليدية أم الحديثة ، كي يعطي كل تيار ما له وما عليه .

كذلك وجدناه *يعرف التلقي* حيث يكون القارىء عنصراً من مجموعة عناصر العملية النقدية أو عملية القراءة ... إذ بعد موت المؤلف ثم موت النص أضحت الساحة خالية للعنصر الثالث من عناصر الظاهرة الإبداعية(مؤلف ، نص ، قارىء) فأعلت النظرية من شأن هذا العنصر المتلقي على حساب العنصرين الآخرين (المؤلف والنص) وأصبحت سلطته هي السلطة التي تكسب النص وجوده وأدبيته معاً ، لكن هنا يحسن أن نشير إلى أن نظرية التلقي لم تهمل النص بل ربطت تأثيراته بتجاوب المتلقي .

والناقد لا يقيد مفاهيمه النقدية بمرحلة معينة ، فمثلاً مفهوم التلقي لا يستقيه من المرحلة التفكيكية وما بعدها ، وإنما يستقي من كل المراحل التي مرّ بها : مرحلة الإستجابة ومرحلة التفاعل ومرحلة الإنتاج.

لكنه أحياناً قد يستخدم مصطلحاً لا يتناسب مع حدود دراسته ، بل يتسع ليشمل حدوداً أخرى ، مثل مصطلح *الشعراء الشاميين* (ص ٢١٧) إذ إن دراسة د. اليافي تشمل الحركة الشعرية في سورية ولبنان، ولم نجدها تتطرق إلى شعراء الأردن وفلسطين الذين يشملهم مصطلح الشعراء الشاميين .

كذلك ميز في دراسته بين مصطلح *المكان والبيئة* لكنه حين استخدم هذين المصطلحين ظهرا كأنهما مصطلح واحد ، يقول مثلاً (ص ١٦٦) " هل نعد القطرين السوري واللبناني بيئة واحدة منوعة بينهما حدود أدبية مصطنعة ، أم نعدهما بيئتين مختلفتين متمايزتين

تتباينان في الظاهرة الأدبية ومؤثراتها وتجلياتها " وبعد عدة صفحات حين تحدث عن أنواع تصنيف الشعراء ليذكر تصنيفهم وفق بيئاتهم ، فنجده يشرح مصطلحه بين قوسين بـ (التصنيف المكاني) هنا نحن نميل إلى استخدام مصطلح البيئة الذي يتسع للمكان بما فيه من موروثات وتقاليد شعبية وثقافات ومعتقدات تسم الإنسان بميسمها .

أحياناً يستخدم مصطلحاً يتناقض مع دلالاته المألوفة ، فأثناء حديثه عن بواكير الشعر (١٨٣٠ - ١٩١٨) نجده يستخدم مصطلح *الشعر الاجتماعي* وحين يشرح هذا المصطلح يتبين أن المقصود هو الشعر اللاهي ، مما يعطي المصطلح دلالات نقيضة ، فالشعر الاجتماعي يعني الشعر الملتزم بهموم الناس وقضاياهم !

ملامح المنهج النقدي لدى د. نعيم اليافي :

يمكن المرء أن يلاحظ أن د. نعيم غالباً ما يتعامل تعاملاً واعياً مع المناهج النقدية الحديثة ، فهو يحاول الإفادة النظرية والتطبيقية من نتائج المفهوم الغربي وتطوراته ، دون أن يقيد نفسه بمدرسة نقدية محددة ، واضعاً نصب عينيه خصوصية الإنتاج الشعري الذي يتناوله ، فهو رغم استفادته من نظرية التلقي التي تعني بالمرسل إليه (القارىء) إلا أنه يؤكد أن المتن الشعري تحوكه عناصر ثلاثة مرسل ورسالة ومرسل إليه ، وأي حديث أو انصراف أو إعلاء لأحد هذه الحدود / العناصر على حساب الآخر ، إنما هو انحراف أو افتئات قد تكون له أسبابه ودواعيه من خارج الظاهرة ولكن لا يملك قط العلل من داخلها ".

إنه يدعو إلى توازن النظرة إلى الأدب وعدم تركيز الجهد النقدي على جانب دون آخر في العملية الإبداعية ، لهذا نجده يتبنى المنهج

التكاملي في النقد إذ ليس من المنطقي أن يجمد الناقد نفسه في منهج نقدي واحد ، مادام النص يتيح له رؤى متعددة ، وبذلك تبدو الرؤية التكاملية في النقد كالرؤية التكاملية في الإبداع أكثر توازناً في النظرة إلى مسألة النموذج البديل ، لأنها على الأقل لا ترى في الضروب المقترحة على صعيد الإبداع أكثر من أفعال وصيغ قد يطرأ عليها التعديل كي تلبي حاجة الأفكار ونزعاتها في أزمانها وأزماتها ، ثم يذهب بها كلها أو بعضها قانون التطور ويخلي مكانها للقديم الجديد ، وهكذا دواليك تنسج الرؤى والأدوات من قديم متحلل وجديد متخلّف ، فلا القديم يصبح في حكم العدم ، ولا الجديد يصير في حكم الوجود الدائم على حد قوله (ص ٢٤).

لذلك تجتمع لديه الأدوات المعرفية التي تؤسسها المقولات العلمية إلى جانب الحساسية الذاتية التي تعتمد الذائقة المرهفة التي صقلتها الثقافة والتجربة .

لهذا يمكن المرء أن يلاحظ أن د. اليافي لجأ إلى تصنيف جديد للشعراء يجمع بين الجيل الزمني والإتجاه الفني ، وهو ما دعاه بـ"الجاذبية النوعية للشكل الفني " أو " بنية النص الفنية " فهو يرى أن لكل جيل له زمنه الحياتي ، وغالباً ما يتواشج الزمنان ، وحين يصادف المرء شاعراً يعيش في زمن غير زمنه الإبداعي ، يصنفه في حقل عمره الإبداعي بغض النظر عن وجوده الفعلي ، إذ إن هدفه أن يبرز منزلة الشاعر في عصره ومكانته ودوره في حركة الشعر .

كذلك لم تكن الوصفية خالية من أحكام القيمة لديه ، كما لم تكن المعيارية تقوم على التفاضلية ، إذ نلمح لديه رغبة في تقديم نص نقدي يقوم على فهم الإنجاز الفني والتطور الذي قدمه النص الإبداعي ،

كما يقوم على المقارنة ، مما يفسح المجال لتلمس مدى الإنجازات الإبداعية ومدى إخفاقاتها .

وقد تلازمت لديه ، في كتاب " الشعر والتلقي " النظرية بالتطبيق، ليبين مدى انسجام المفهومات النظرية مع الممارسات التطبيقية ، ومدى تجاوز الطرح النظري على الصعيد التطبيقي (مثال ذلك شعراء الرومانسية).

سمات منهجه النقدي :

لعل السمة الأساسية التي نلمسها لدى د. نعيم اليافي المرونة في النظرة إلى النص الأدبي وهذا نابع من تبنيه للمنهج التكاملي ، أي تبنيه للنظرة المتعددة التي تقوم على الحوار ، إذ إننا كثيراً ما نسمعه يقول (في محاضراته وفي كتبه) *إن كل ما أطرحه من أفكار قابل للأخذ والرد إذ لا وجود لحقيقة واحدة مطلقة في العلوم الإنسانية* .

نجد لديه بحثاً مستمراً عن *الفن الأصيل* ، *ورغبة في ربط الشعر الحديث بجذوره التراثية* ، لذلك يهاجم أولئك الذين اتخذوا من الهدم مبدأ لهم وغاية ، فتصبح دعوتهم إلى التغيير بحاجة إلى هدم مستمر ، لسبب بسيط أنها لم تقم على فكرة محددة ، وهذا ما دعاه بعضهم بتشكل اللاتشكل أو نموذج اللانموذج مما سينتهي بالإبداع إلى أن يكون قفزاً لا تطوراً ، ولن يؤدي القفز المتواصل إلا إلى سقوط الإنسان في النهاية وهو غاية الإبداع والنقد .

كذلك فإن *الإطلاع العميق والمخلص* سمة أساسية من سمات الناقد ، ففي كتابه " الشعر والتلقي " نجده يطلع على دواوين الشعراء السوريين منذ ١٨٣١ إلى ١٩٩٠ دون أن يتغلب التصنيف على النقد في

معظم الأحيان ، إذ وجدناه يعني *بالتحديد الدقيق* مما أتاح له أن يتوقف عند أبرز سمات الشعراء وملامحهم الفنية ، ليبين المنزلة التي يحتلونها في تاريخ الحركة وتطورها ، كما يبين المعالم الفنية التي تميز بها بعض الشعراء عن غيرهم .

لكنه أحياناً يغفل الرأي النقدي لصالح التعريف والتنظير، فمثلاً نجده يعرف جماليات القصيدة المعاصرة (قصيدة النثر) بحيادية تامة ، فهو يوضح مثلاً أنها تستخدم الإشارات الرياضية والأسهم ، دون أن يحلل أو يعلق على هذا القول ! (ص ٢٣٨).

كلك نلاحظ وجود بعض التعميمات التي تسيء إلى دقة الدراسة كقوله (ص ١٧٩) " دمشق في كل تاريخها صاحبة *النص المغلق* وبيروت تبقى على الدوام صاحبة *النص المفتوح* " ألا ينقض هذا القول كل من الشاعر نزار قباني والقاص زكريا تامر !

رغم اعتماده على المناهج الحديثة في النقد ، إلا أننا لم نلمح لديه أحياناً تمكناً من أدواته الجديدة ، خاصة حين يحولها إلى إجراء تطبيقي ، مثال ذلك (ص ٥٤) حين انتقد قراءة (مرسل العجمي) فرأى أنها تعتمد على فضاء الخارج مرتين مرة في شرحها لأبعاد التجربة الإشراقية ومرة على مجرد ورود الدوال دون نسق الخطاب ، وأورد مثالاً على ذلك العناوين ...

لا يمكن أن نعد العنوان جزءاً من الفضاء الخارجي ، فقد بات جزءاً من نسق البنية الداخلية للخطاب الأدبي .

كذلك نجده حين يتحدث عن المتلقي التعددي المفتوح يأتي بمثال لدراسة قصيدة " أنشودة المطر" للناقد إحسان عباس (الذي يعتمد فيها المناهج التقليدية) وجابر عصفور الذي يعتمد فيها المادية الجدلية !

أخيراً فقد لاحظنا اهتمام د. نعيم اليافي بالتـأريخ الأدبي في الجزء الأكبر من كتابه ، فكان هذا الإهتمام على حساب دراسة التلقي وجمالياته باعتقادنا .

* * *



«شعرية التناص» قراءة في شعرية كريستيفا السلبية *



مشتاق عباس معن

ديباجة :

الشعرية " البويطيقا ؛ Poeticite " من المفهومات القديمة التي يرجع أثيلها إلى الإرث الإغريقي ، وتكاد تتفق الدراسات الحديثة على أنّها من مفردات أرسطو[1] لكن بعض المحدثين حاول أن يسلخ هذا الأصل عن أصليته ، بدعوى أن أرسطو أسس هذا المفهوم على حقل معرفي يباين الحقل المعرفي الذي يتضمن دراسة الشعرية الآن[2]، لكن هذا الدليل لا يبعد أرسطو عن مركز الريادة الذي سنمه إياه التاريخ والمحدثون ، بل يسند بوجه أو بآخر سنة التطور الذي لا يسلم منها شيء إلا نادرا .

وكانت اللسانيات حقلا لهذا المفهوم ، شأنها شأن أي مفردة أخرى[3] إلى أن قيض لميخائيل باختين أن يستحدث حقلا معرفيا جديدا ينضوي تحته درس هذا المفهوم لأنه ألصق بالكلام منه باللغة ، لذا أوجد علم " عبر اللسانيات " الذي قابل به " علم اللسانيات "[4]، وتطورت هذه الفكرة حتى استحالت إلى مفهوم جديد مفاده (الخطاب)[5].

وتعالج الشعرية ؛ كيفية استعمال اللغة استعمالا جماليا والسبل التي يستعين بها المبدع في إنتاجه للنصوص . ومحاولة الفرز بين الخطاب الشعري وغير الشعري . مع الفارق في المصطلح بين الباحثين.

محور القراءة :

طرحت " جوليا كرستيفا ؛ J. Kristiva " في منتصف الستينات

مفهوماً (نقدياً / فلسفياً) على طاولة النقد الفرنسي ، بعد أنْ ألبسته حلّة اصطلاحية عرفت منذ ذلك الحين بـ " التناص ؛ L'intertexualité " أرادت به أنّه " أحد مميزات النص الأساسية ، التي تحيل على نصوص سابقة عليها أو معاصرة لها "(٦).

وكانت علّة بثّه من لدن كرستيفا ، إخراج البنويين - أصحابها - من مأزق " موت المؤلف " وإشكالية التعامل مع النص ، بأنّه " وحدة مغلقة " لتصرح بوساطته ، بأنّ النص مجموعة نصوص مذابة فيه ، ومنفتح على مرجعيات قبلية أكسبته الحضور .

وقطع أكثر النقاد والباحثين ، ناهيك عن تصريح كرستيفا نفسها، بأنّ هذا المفهوم الوليد الشرعي لـ "حوارية باختين ؛ dialogism of BaKhtine " التي اتكأ عليها في خطابه النقدي الذي اهتمّ فيه بالرواية على نحو خاص(٧).

وبعد أن وطأ هذا المصطلح " التناص " أرض النقد الأدبي ، تلاقفته الأيدي وتصافقت عليه الدراسات ، وكانت تعاملات النقاد معه على مستويين ؛ مستوى نكوصي ، وذلك بأن يعمدوا لمفهومه كما بذرته كرستيفا من دون تعديل أو تحوير ، ومستوى تحديثي ؛ بأن يتَعامل معه الناقد مادةً خاصةً يستطيع أن ينتج منها مفاهيم أخرى ، وهو ما حدث مع " رولان بارت ؛ R Barthe " في إنتاج " نظرية النص ؛ La théorie du texte " التي شكّلت مفردة ذات نزعة دينامية أغنت خطابه ، وكذا الحال بـ " جيرار جينيت ؛ G. Genette " الذي أفاد منه ببناء مفهوم " جامع النص ؛ Architexte " ومفهومه الأمّ " التعاليات النصية ؛ Transtextualité" فضلاً عن تداخله مع حقول " نقدية / فلسفية " لم تكن من مخططات كرستيفا " التفكيكية Deconstruction " و" القرائية The Reader ".

ولم تقف معطيات هذا المصطلح عند المبدعين الآخرين بل أفادت منه مبدعته نفسها لتكون المعطيات بذا ذاتية ، وذلك بأن أفرزت مفهوماً " (نقدياً / أدبياً) لمفردة خطابية اختُلِف القول فيها هي " الشعرية = البويطيقا " استندت في تقنياتها إلى مفهوم التناص[٨].

وتمثّلت منابع هذه المفردة الكرستيفية بثلاث منابع مختلفة الحقول ، كان رائدها المنبع الفلسفي الذي استندت فيه إلى خطاب هيجل الفلسفي ، مُمتصّة منه مفهوم " السلبية Negativité " وكان أثره في شعريتها على مستويين : شكلي ؛ تجسد بالعنوان ، إذ اقتبسته من دون تحوير ومستوى مضموني ، تمثل باستلهامها معنى السلبية وتأطيره بإطار (نقدي / أدبي) لينسجم وحقل درسها المطروح - الشعرية - إذ بنت عليه تعريفها للشعرية بأنّها : " نمطاً من الاشتغال من بين الممارسات الدالة المتعددة لا موضوعاً (منتهياً) في ذاته ومبادلاً في سيرورة التواصل "[٩].

أما المنبع الثاني فلساني تجسد بـ " التصحيفية : Paragramntatisme " التي اختطتها يراع دي سوسير " بقيت قيد الورق ، إذ لم تر الوجود إلاّ بعد وفاته وقد أشارت كرستيفا إلى امتصاصها لهذا المفهوم في مواضع كثيرة من كتابها "[١٠] وتجسد المنبع الثالث بالحقل النفسي الذي قصرته على خطاب فرويد النفسي ولاسيما نظرية (اللاوعي)[١١].

استهلت حديثها عن الشعرية بتحديد خطوطها الفاصلة بين نوعين من الخطاب لأنّها لم تهدف إلى الفصل بين الشعر والنثر - الخطاب الشعري ، والخطاب اللاشعري - الكلام اليومي وغيره -[١٢].

وانطلقت بعد ذلك بسرد أوجه التباين ، بادئة بالمرجعية إذ أدلت؛

بأنّ الخطاب اللاشعري ذو مرجعية مستقرة ، أما الخطاب الشعري فيمتاز بثنائية (المرجعية / لامرجعية) فقولنا: أثاث شبقي ، وباقات محتضـرة ، حديث ذو وجهين مفاد الأول : أنّ لكل لفظة من هذه الألفـاظ مرجعيـة لسانية ، والثاني يتخلص بفقدانها لأن جمع المرجعيتين لا يـؤدي إلـى مدلول واقعي لأن هذه العبارة تكسب الجماد أنسنة وهي منه براء ، لـذا يكون الخطاب الشعري ذا مرجعية كمـا لا مرجعيـة ليحمـل بداخلـه التناقض والنفي الجدلي الهيجلي - (الوجود / اللاوجـود) (المرجعيـة / اللامرجعية).

وتستند هذه الثنائية إلى الخرق في تجـاوز العـرف اللسـاني وتقعيده المفاهيمي والمرجعي ، فلكلّ لغة تقنيات معينة تكسب النـاطقين بها صيرورة التواصل لكن الخطاب الشعري لا يقف عنـد هـذا العـرف القواعدي المستند إلى " اللوجوس / العقل " بل يتجاوز الأعراف اللسانية وقواعدها ليشق طريقاً قوامه الخرق .

واعتمدت في تحديد معالم شعريتها على مستندين آخرين غـير النفي الجدلي هما التناص " تداخل النصوص " وهو مفردة من مفـردات الإرث الكرستيفي والتصحيفية السويسرية، إذ استعانت بهما لتحديد معالم شعريتها - مدلولها الشعري - بأنه : " يحيـل إلـى مدلـولات خطابيـة مغايرة، بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القـول الشـعري ، هكذا يتم بعث فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري "[١٣].

وأنتجت باستنادها إلى هذا ثلاثة أنماط مـن أنمـاط التواشـج النصي القبلي مفادها :

" أ - النفي الكلي : وفيه يكون المقطع الدخيل منفياً كلية ، ومعنى النـص المرجعي مقلوباً .

ب - النفي المتوازي : حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفســه ، إلاّ أنّ هذا لا يمنع من أن يمنح اقتباس ... للنص المرجعــي معنــى جديداً معادياً للإنسية والعاطفية والرومانسية التي تطبع الأول .

ج - النفي الجزئي : حيث يكون جزء واحد فقط مــن النــص المرجعــي منفياً"(١٤).

وبعد أن حددت معالم شعريتها وبنودها رجعت القهقرى صـــوب ثنائية الخطاب الشعري واللاشعري ليناز كل منهما بتقنياته ، واسـتندت في تمييزها إلى :

١. قانون التكرارية " Idempotence " وعنت به أن الدال إذا تكــرّر فــي الخطاب اللاشعري فإنه يعدّ حشواً لا يروق للمتلقي ، في حيــن أن التكرارية تكسب الخطاب الشعري إيحاءات لم تكن فيه من قبل .

٢. قانون التبادلية " Commutativité " هذه العملية تخضع لنفس الخطة في اللغة الشعرية إنها تقتضي خطية لا يؤدي معها فــي الخطــاب انتقال الوحدات إلى أي تغيير في المعنى .

إن نظاماً للمعنى كهذا (وهو نظام الخطاب العادي) يفــترض أن تقرأ كل المقاطع مجتمعة في وقت واحد وفضاء واحد . ومن ثم لا يـؤدي تغير الوضع الزمني (وضع مقطع في المكان أو ذاك من الصفحة) إلى أي تغيير في المعنى . فجملة بسيطة من فعل وفاعل ومفعول قابلة لأن تتحمل في اللغة غير الشعرية تغييرا (زمانيا ومكانيا) في موقع هذه المكونــات الثلاث التي لن تنتج آثارا غير قابلة للملاحظة (آثارا إيحائية ؟) وإنمــا على الخطاب العلمي حيث يمكن تغيير وضع الفصول من إنتاج هذا القدر أو ذاك من الوضوح التعليمي (استنباط أو استقراء) لكن بدون أي أثــر إضافي (غير قابل للملاحظة) (شعري) .

إلاَّ أنَّ الأمر يختلف عن ذلك في اللغة الشعرية . فـــلا تبادليــة الوحدات الشعرية تقرر لتلك المكونات وضعية محددة في الزمن (خطيــة الجملة النحوية) وفي المكان (الترتيب المكاني على الصفحة المكتوبــة) إلى درجة يؤدي معها كل تغيير في تلك الوضعية إلى تغيــير كبــير فــي المعنى "[١٥].

٣. قانون التوزيعية : " إن هذا القانون يعبر داخل عـــالم مغلــق عــن إمكانية تركيب مختلف التأويلات المعطاة مع خطاب أو وحدة دالــة ، من طرف قراء (مستمعين) مستقلين . وينتج المعنى الكامل للخطاب اللاشعري ، فعلاً عن تلاحم كل المعاني الممكنة لذاك الخطاب أي عن إعادة تشكيل التعددية الخطابية للمعنى المنتجة من طرف مجمـــوع المتكلمين الممكنين . وبديهي أن صورة كهذه تكون ممكنة أحيانـــاً حيال النص الشعري إلاّ أنها لا تمس خصوصيتـــه كخطـــاب مغـــاير للكلام التواصلي . وكما لاحظنا ذلك سالفاً فـــإن خاصيـــة المعنـــى الشعري التي تهمنا هنا هي علاقته الخصوصية بمنطق الكلام . ففي هذه العلاقة يبدو (بالنسبة لمن يرغب في إلحاق الشعري بالشـفوي) أن اللغة الشعرية هي في نفس الآن ذلك الكلام (ذلك المنطق) ونفيــه الضمني وإن كان خفياً (غير قابل للملاحظة) وقابلاً للمعاينـــة مـــن الناحية الدلالية . إن كون اللغة الشعرية هي ، في الوقـــت نفســـه ، كلام أو من حيث هي كذلك هي موضوع ومنطق : ٠ - ١) ونفـــي لذاك الكلام (ومن حيث هي كذلك تنفلت من منطق ٠ - ١) يخلصـــها من قانون التوزيعية)"[١٦]، ينضـــوي المفـــهومان الأخـــيران تحـــت مصطلح الانزياح ، لأنهما ينتهكان العرف اللســـاني ، أمـــا الثـــاني فينتهك قانون التوزيعية الذي يسيطر على منطق الكلام فحسب .

وبعد أن أوضحت معالم شعريتها المســـتند إلـــى " الســـيمياء /

التناص / التأويل) أدلت بأن الإغراق في الأخير (التأويل) يبعدنا عن الشعرية الحقّة لذا دعت إلى التأويل المستند إلى اللوجوس بقولها : (إن الأمر هنا يتعلق بإثبات حقّ المنهج البنائي في تناول إشكالية طرحها العمل الأدبي في عصرنا . وذلك بدون أية نزعة وضعية أو مداراة لتعقد الاشتغال الرمزي . ومن ثم يتعلق الأمر بقطع دابر التأملات التأويلية للنص الحديث التي استطاعت كما نعرف ، إنتاج تفكير ... باطني للنص)[١٧].

وتأسيساً على ما مرّ ، نستنتج أن شعرية كرستيفا هي تطوير لمفهومها النقدي الأثيل (التناص) ، لذا وسمنا قراءتنا منذ العنوان بـ (شعرية التناص) إشارة لهذا الأمر سواء أكان على مستوى تطوير مفهوم التناص فحسب ، أو على مستوى منابعه التي استغلتها قبلاً في إنتاجه .

الهوامش

١) ينظر : بلاغة الخطاب وعلم النص : د. صلاح فضل : ٥٣ ، سلسلة عالم المعرفة (الكويت) ؛ ١٩٩٣ .
٢) ينظر شعرية تودوروف : عثماني الميلود : ٨ – ٩ ، دار عيون ، للدار البيضاء : ١٩٩٠ .
٣) ينظر بلاغة الخطاب وعلم النص : ٥٣ .
٤) ينظر: المبدأ الحواري :دراسة في فكر ميخائيل باختين: تودوروف: ت: فخري صالح: بغداد؛ ط١ ؛ ١٩٩٣: ٨٢.
٥) ينظر م.ن .
٦) معجم المصطلحات المعاصرة :د. سعيد علوش : ٢١٥ ، دار الكتاب اللبناني ط١ ، ١٩٨٥ .
٧) ينظر : تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر : د. عبدالوهاب ترّو : ٧٧ – ٧٨ ، مجلة الفكر العربي المعاصر / ٦٠ – ٦١ : ١٩٨٩ .
٨) ينظر : علم النص : جوليا كرستيفا : ت : فريد الزاهي : ٧٨ و٧٩ ، دار توبقال ؛ ط١ ، ١٩٩١.
٩) علم النص : ٧٢ .
١٠) ينظر : علم النص : ٧٥ و٩٠ – ٩١ .
١١) ينظر : علم النص : ٩١ .
١٢) ينظر : علم النص : ٧١ – ٧٢ .
١٣) علم النص : ٧٨ .
١٤ – علم النص : ٧٨ – ٧٩ .
١٥ – علم النص : ٨٢ .
١٦ – علم النص : ٨٤ .
١٧ – علم النص : ٨٩ .

* * *